الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس/ سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم: اللغة العربية وآدابها

الخطاب الشعري العربي المعاصر

من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري

(قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر

إعداد الطالب :
عامر بن أمحمد

إشراف الأستاذ الدكتور :
لخضر بركة

لجنة المناقشة:

د . عمارة بوجمعة : أستاذ محاضر "أ" (جامعة سيدي بلعباس)......................................رئيسا

أ . د . لخضر بركة : أستاذ التعليم العالي (جامعة سيدي بلعباس)..............................مشرفا ومقررا

أ . د . ميمون مجاهد : أستاذ التعليم العالي (جامعة سعيدة) ....مناقشا

د . عبد القادر رابحي : أستاذ محاضر "أ" (جامعة سعيدة) ....مناقشا

د . يوسف سعداني : أستاذ محاضر "أ" (جامعة سيدي بلعباس)....................................مناقشا

د . مختار بن قويدر : أستاذ محاضر "أ" (جامعة معسكر)..مناقشا

السنة الجامعية : 1437/1436هـ ❖❖ 2015 / 2016 م

بسم الله الرحمن الرحيم

((إن الأدب فن والفن جمال والجمال معاناة لا تُفهم))

-إيليا الحاوي-

كلمة شكر

نشكر الله سبحانه وتعالى على فضله وتوفيقه لنا ، والقائل في محكم تنزيله :

﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ . . . ﴾ الآية رقم: (07) سورة إبراهيم

أتقدم بخالص الشكر الجزيل و العرفان بالجميل و الاحترام و التقدير لمن غمرني بالفضل و اختصني

بالنصح و تفضل عليّ بقبول الإشراف على رسالة الدكتوراه أستاذي الفاضل الدكتور

"**لخضر بركة**" الذي سهل لي طريق العمل ولم يبخل عليّ بنصائحه القيمة

أبقاه الله ذخرا لطلبة العلم و جعل ذلك في ميزان حسناته و أرضاه بما قسم له

كما أتقدم بالشكر إلى كل أساتذة قسم الأدب العربي

بجامعتي المسيلة وسيدي بلعباس

إهداء

إلى روح والدي في أخراه (رحمه الله)

إلى أمي الغالية التي أحيا بدعائها

إلى رفيقة الدرب "زوجتي الغالية"

التي تحمّلت انشغالاتي عنها خلال مدّة البحث

وإلى منبع السعادة البرعمين :

"يوسف" و "خديجة"

وإلى كل من تحمل لقب بن امحمد

أهدي ثمرة هذا الجهد

مقدمة

مقدمة :

تحاول هذه الدراسة أن تتبع بالبحث والتحليل تلك التحولات في التجربة الإبداعية للخطاب الشعري العربي المعاصر، من حيث التشكيلات النصيّة التي استجابت لتحولات الذوق الفني والأدبي، وذلك نتيجة إفرازات التطور الفكري والثقافي المعاصريْنِ.

ومن خلال مقاربة الظاهرة الشعرية المعاصرة في هذا الإطار، اتضح لنا ذلك الانتقال للإنتاج الشعري من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، تبعا لتغيرات القيم الفكرية والثقافية في نظام الحياة المعاصرة.

واستنادا إلى هذه التحولات، يمكن الإشارة إلى أشكال الممارسات النصيّة التي تجلت في المدونات الشعرية التراثية والحداثية، كنماذج نستطيع الاشتغال عليها لبيان مسوغات هذا التجاوز للثقافة الشفوية ونظام المسموع إلى الثقافة الكتابية ونظام المطبوع.

إن القراءة النقدية التي تروم البحث والمساءلة في هذا الموضوع، تنطلق من مسلمة تفيد بأن الخطاب الشعري العربي القديم (الجاهلي) ولد في سياق صوتي، بحكم أنه ظاهرة سمعية تنسجم وثقافة الأذن التي تؤثر النغم والإيقاع الموسيقي، حفاظا على العلاقة بين الشعر العربي الأساس (الشعر الجاهلي) والتلقي السّماعي.

بَيْدَ أنه مع تجدد الأفكار وتطور نظام القيم والمفاهيم في دائرة العقل الإنساني والحياة المعاصرة، ظهر ما يسمى في العصر العلمي والتكنولوجي بالثقافة البصرية (ثقافة الصورة)، حيث انتقل الاهتمام من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين، وذلك بإيجاد معايير تستجيب للوعي بالمكان وفضاء الكتابة في الممارسة الإبداعية على المستويين (النصّي والتشكيلي).

هذا الانتقال للخطاب الشعري العربي المعاصر من بلاغة الصوت والفضاء الزماني إلى بلاغة الحرف والفضاء المكاني، يساهم في تأسيس تجربة إبداعية للشعر قوامها المغامرة ومنطق الاختلاف، هذه الحداثة الشعرية ترتكز على مرجعيات مفاهيمية – فلسفية وفنية – تحاول نقل النص الشعري من

الإيقاع السمعي إلى الإيقاع البصري، اعتمادا على البلاغة الجديدة (البلاغة البصرية)، التي تراهن على جمالية البياض والتعابير الخطية للقصيدة بأشكالها المختلفة، إضافة إلى توظيف العناصر غير اللسانية والتشكيلية الدالة.

وعليه فالخطاب الشعري العربي المعاصر من خلال تجربة الكتابة، صار منفتحا على الثقافة الإنسانية العالمية، وبيان ذلك هو التحولات الجمالية والتعبيرية الجديدة، التي رافقت النصوص الشعرية المعاصرة في تلك الإبداعات النصيّة البصرية، إذ عملت على المزاوجة بين الشعري والتشكيلي.

ومن هذا المنطلق تسعى هذه التجربة الإبداعية للشعر – وبدافع الرغبة في التجديد والمسايرة لمعطيات العصر – أن تمارس فعل الخروج عن القصيدة الأنموذج، وذلك بفرض قوانين جديدة للإبداع شكلا ومضمونا.

وأمام هذا الطرح النقدي الذي يحاول تبرير هذا التجاوز والانخراط في الممارسة الكتابية للشعر من منظور حداثي، يهتم بالتعامل الجديد مع الشعر من حيث الإبداع والتلقي في إطار الثقافة البصرية.

وبدافع رغبة شخصية وانشغال نقدي، كان اختياري لهذا الموضوع، وذلك بهدف الكشف عن دلالته الشعرية التي تشكلها ملامحه التشكيلية على اعتبار — وهذا في حدود اعتقادي — أن جمالية الشعر التي تجاوزت بعده المنطوق (السمعي) إلى بعده المنظور (البصري)، لم تنل حظها من البحث بشكل كاف، اللّهم إلاّ إذا استثنينا من ذلك بعض الدراسات القليلة نسبيا حول هذه الظاهرة، و التي قد أفدت منها بالقدر الذي يخدم البحث، والتي منها ما يأتي :

- الصفراني محمد : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، بيروت، ط**1**، 2008م.

- محمد الماكري : الشكل والخطاب (مدخل التحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م.

- والترأونج : الشفاهية والكتابية، تر، حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة رقم (182)المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، دط، 1994م.

- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، دط، 1998م.

- مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصيّة –دراسة– وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007م.

ونظرا لطبيعة الموضوع الذي ينطلق من مدونة نظرية، ومدونة نصية، اعتمدت في معالجته المنهج السيميائي كونه الأنسب في تحليل البنيات السمعية والأشكال البصرية الدالة.

للإشارة أنني في هذا البحث جانبت بعض الشيء عرف البحوث الأكاديمية، وذلك بالمزج بين النظري والتطبيقي، وتأسيسا على هذا الطرح يمكن تحديد إشكالية البحث انطلاقا من التساؤلات الآتية:

- كيف استطاعت الذات الكاتبة تحقيق شاعرية النص الشعري عن طريق بلاغة المكان والإيقاع البصري ؟.

- هل التشكيل البصري للخطاب الشعري المعاصر ظهر من أجل المحافظة على علامات الأداء الشفوي ؟، أم من أجل ترسيخ ثقافة الصورة ؟.

إن هذه التساؤلات تطرح مسألة الممارسة النصية وتحولاتها من بلاغة المسموع إلى بلاغة المنظور، وللإجابة عنها اخترت أن أمضي في البحث متتبعا المفاهيم والنصوص، و منتقلا من البنيات السماعية إلى البنيات البصرية في إطار قراءة تحاول أن تكشف عن قدراتها الإجرائية من داخل الثقافة العربية وخارجها، وضمن هذا التصور تمّ بناء الموضوع برسم خطته المنهجية التي تحدد من خلالها تقسيم الأطروحة إلى مقدمة ومدخل نظري وأربعة فصول وخاتمة.

خصّص المدخل النظري المعنون بـ "**الممارسة النصيّة للخطاب الشعري العربي المعاصر وتحولاتها**"، لبيان هيمنة الأنموذج العمودي في الشعر العربي القديم، تحت مصطلح القصيدة باعتباره

معيارا كاملا في اعتقاد الإنسان العربي، وصورة ناطقة تعكس شخصيته وحياته، كما أشرت في هذا القسم إلى حتمية التطور ورغبة التجديد في تجاوز هذا الشكل السماعي، الذي قيّد حرية المبدع.

هذه المحاولات التجديدية عملت على الخروج عن الأنموذج (الشكل العمودي)، بشكل محتشم تمثل في مبادرات فردية عند كل من "بشار بن برد"، و "أبي تمام" وغيرهم، لأن محاولاتهم لم تقو على استبدال الهيكل الشعري، ولكن عملت على التنويع فيه، غير أنه مع ظهور شكل "الموشح"، تم الإعلان عن مرحلة متطورة لشكل القصيدة يمكن وصفها بمرحلة التجديد الفعلية.

ومع ظهور قصيدة النثر صحّ الحديث عن الإبداعات النصيّة والثورة التغييرية للقالب الشعري القديم، حيث تحول الشعر من مركزية سيطرة البيت الشعري إلى مركزية سيطرة القصيدة، وعليه حل السطر الشعري محل البيت الشعري.

وبوصول القصيدة إلى مرحلة الكتابة الشعرية المعاصرة (الكتابة الرؤيا)، حدث التحول الجذري في النظر إلى مفهوم الشعر، حيث تم الانفتاح على فلسفة الشعر وتجربة المغامرة والبحث عن المجهول، إضافة إلى هذا انفتاح الشكل الشعري وغموض الدلالة، الأمر الذي جعل الإبداع الشعري يدخل مرحلة التجريب وبلاغة الأشكال الجديدة، التي تحتفي بالفراغ والبياض بغية تحقيق بلاغة بصرية، ومنه تعمقت الرؤية النقدية بخصوص تقريب النثر من الشعر والجمع بينهما في نص واحد مع المحافظة على الوزن والقافية.

أما الفصل الأول الموسوم بـ **"الثقافة الشفاهية والثقافة الكتابية"**، فتعرضت للحديث فيه عن مفهوم الثقافة الشفاهية وسمات أسلوبها، كذا الرواية الشفاهية وعلاقتها بالتدوين، ثم علاقة الوعي الشفوي بالوعي الكتابي، ومن ثم كان المرور إلى الثقافة الكتابية من حيث الماهية ونشأة الكتابية وتطورها، إضافة إلى التطرق لموقف اللسانيين من الكتابة، كما تمت الإشارة في هذا المجال إلى علم الخط وعلاقته بتأويل شخصية الإنسان، ثم مفهوم الكتابة في القرآن الكريم، وكيف أسس للذهنية الكتابية، وصولا إلى علاقة الكتابة بالقراءة.

وفي الفصل الثاني الذي كان بعنوان : **"التشكيل السمعي في الخطاب الشعري العربي القديم"**، تم التحدث فيه عن بلاغة الصوت وكيفية تشكله في القصيدة عبر الوزن والقافية والإنشاد والتلقي السماعي، كما تم التطرق في هذا الفصل إلى أشكال البنيات السّمعية التي وظّفها الشعر القديم، حرصا على توفير التأثيرات السمعية والطاقة الصوتية للقول الشعري، وذلك من خلال تحليل نماذج شعرية متباينة.

وبخصوص الفصل الثالث الذي جاء تحت عنوان **"تجربة فضاء الكتابة الشعرية المعاصرة"**، كان التناول فيه لعلاقة الكتابة بالتشكيل الفضائي للنص، وكيفية الاشتغال والهندسة لفضاء الورقة، والتي تحددت في مستويين هما : الفضاء النصي وعلاقته بالأشكال الخطية، والفضاء التصويري وعلاقته بالأشكال والرسومات، كما تم الحديث في هذا الإطار عن معادلة البياض و السواد، وما ترتب عنها في تعميق الكتابة، التي أفرزت جدلا بين النص وقارئه، بالإضافة إلى هذا بحثنا عنصر الدلالة والتأويل، والذي حاولنا من خلاله الوقوف على انفتاحها في فضاء الكتابة الشعرية المعاصرة على اللامعنى كمعطى بديل عن المعنى.

أما الفصل الرابع الموسوم بـ:**"التشكيل البصري في الخطاب الشعري العربي المعاصر"**، فجاء الحديث فيه عن جانبين : جانب نظري وجانب تطبيقي، تناول الجانب النظري ممهدا لما بعده ببحث مفهوم التشكيل لغة واصطلاحا، ثم علاقة الشكل بالتشيكل، وعلاقة الرسم بالشعر، أما الجانب التطبيقي فحاول تجسيد الدلالة الشعرية من خلال التشكيلات البصرية، التي تمثلت في البياض وعلامات الترقيم والأشكال الرياضية والهندسية، كذا عتبات النص كالعنوان ولون الغلاف والمقدمة والإهداء.

وفي خاتمة البحث كان التعرض لجملة من النتائج تم استخلاصها من مراحل البحث التي تمت معالجتها سابقا.

ومن الصعوبات التي واجهتني في إنجاز هذا العمل العلمي، قلة المراجع التي تناولت الموضوع بصورة وافية، إضافة إلى ذلك صعوبة التحكم في ضبط مصطلحات هذا الحقل الفني الجديد.

ومع كل هذا لا يسعني في النهاية إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي المشرف "**لخضر بركة**"، الذي رافقني في مسيرة هذا البحث مرشدا وموجها، وإلى كل من ساهم بأي شكل من الأشكال في اتمام هذه الرسالة وإخراجها بالصورة التي يجب أن تكون عليها معايير البحث العلمي والأكاديمي.

وعليه فإن وفقت في شيء فللّه الحمد وبفضله، وإن أخفقت فمن تقصيري وعليّ تبعة ذلك.

سعيدة في : **2016/05/01**م.

مدخل نظري

الممارسة النصية للخطاب الشعري العربي المعاصر وتحولاتها

1- مرحلة القصيدة / الشكل السماعي.

2- مرحلة التـجـديـد والتـطـور.

3- مرحلة النص/الشكل النثري.

4- مرحلة الكتابة/الشكل البصري.

1- مرحلة القصيدة / الشكل السماعي :

عرف الخطاب الشعري العربي عبر تاريخه الطويل .- من الجاهلية حتى العصر الحالي – عدة تحولات على المستوى النصي – شكلا ومضمونا – ، وقد ارتبط ذلك التحول بظروف العصر والتغير في أساليب الحياة، وتوازيا مع هذا التبدل في نمط الحياة كان وعي المبدعين بضرورة التغيير في مجال الفن عموما، وفي مجال الإبداع الشعري بوجه خاص، حيث بدأت محاولات التغيير الشكلية، وذلك بعد ثبات عميق للشكل التقليدي لعمود الشعر، والذي أفرزته جمالية فطرية تعلن عن مبدأ التماثل بين الشطرين المفصولين بمساحة بيضاء، إذ تمثل هذه المساحة النفس الواجب بين الشطرين بغية إجادة الإنشاد وإبراز الموسيقى الشعرية بصورة أفضل.

ولقد تجلت محاولات التجديد والتغيير للشكل الشعري بصورة بارزة في العصر العباسي، لأنه يعد المرحلة التي انتقل فيها العرب من ظروف الحياة البدوية إلى ظروف الحياة الحضرية، وبالتالي صاحب هذا التحول والانتقال تحول في بنية الخطاب الشعري العربي، وذلك من تقديس العربي لهذا الشعر، لأن «الشعر العربي كان واحدا من أبرز المجالات الفكرية التي أحاطها العرب بهالة من القداسة، جعلت كل رغبة في التغيير والتجديد تصطدم بسد منيع من المحافظة.»[1]

لعل الذي حمل الإنسان العربي على إحاطة شعره بهذه الهالة من التقديس والمحافظة، هو ذلك الاعتقاد السائد لديه بأن إبداعه الفني – الشعري – وفق هذا المعيار (الشكل العمودي) في مستوى الكمال الفني، وأي محاولة للخروج عنه تُعدّ محاولة للخروج عن الشعر ومقاييسه الأصلية، وذلك بحكم أنهم « كانوا يرون أن الشعر الجاهلي وصل إلى حدّ الكمال الذي لا يمكن لأي شاعر مُحدَث أن يزيد عليه أو يأتي بأحسن منه.»[2].

1 محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر (بيانها ومظاهرها)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1966م، ص65.

2 حسين يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1983م، ص 37.

يتضح من هذا الاستدلال أن ذهنية التقديس والمحافظة على القديم عند الإنسان العربي بشكل عام مسألة لصيقة باعتقاداته – الدينية والدنيوية – وهذا ما أشار إليه القرآن الكريم في أكثر من سورة أنه يتبع آباءه ولو كانوا على ضلالة.

هذا الاعتقاد الديني يمكن سحبه على كامل حياته من ذلك الفنية منها، على اعتبار أنه اختزلها في الشعر – بحكم أن الشعر ديوان العرب – حيث كان الشاعر يخلق النص من رحم الحياة في أبسط ممارساتها، وكانت الخاصية الشفاهية الإبداعية تؤطر ذلك النتاج الشعري، إذ تماثلت البنى الشعرية مع البنى الذهنية لفئات المجتمع الذي كان يتقن اللغة – اللغة الفصحى – بالفطرة، وبالتالي صارت هي الوسيط المؤثر في التوصيل وفق معايير المشافهة، ومن ثمّ انفعل لها المتلقي (السامع) وتفاعل معها، لأنه وجد مفرداته وقضايا حياته فيها، الأمر الذي ولّد لديه لذّة وانفعالا عززهما الإلقاء الشفوي الذي اجتمع فيه الإيقاع الجسدي بالإيقاع الصوتي والنغمي، بدليل أن أحدهم يستدعي الآخر قوة وفعلا، وذلك أن صورة الشعر الشفوي تكتمل قيمتها الجمالية من خلال حضور هذه المتلازمات الثلاث (الرقص، الشعر، الموسيقى)، وهذا ما يشير إلى أن العرب كانت تتغنى بأشعارها، ولذا يقول حسان بن ثابت:

تَغَنَّ فِي كُلِ شِعرٍ أَنتَ قَائِلُهُ   إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَار

يبدو من خلال شعر حسان بن ثابت: أنّ الشعر ولد مع الموسيقى، وهذا ما جعله يتعدى المستوى الإنشادي إلى المستوى الغنائي، وبالتالي فإن هذا الارتباط بالتقليد الإيقاعي يوحي بعودة الشعرية إلى منابعها الأولى باعتبار أن « اللغة الإيقاعية أو ذات الأوزان الشعرية كانت تصاحب دائما قبل اختراع الكتابة بموسيقى بدائية من نوع ما ... وأن هذه الموسيقى نفسها ولدت في وقت واحد مع الشعر الشفوي، وأن الإيقاع الجسدي البدائي المعبر عنه بالإيماءات والقفزات وبالكلمات المنطوقة عاليا، وبالأصوات الاصطناعية التي تصدرها العصي والقيثارة هو الأب المشترك للرقص والشعر والموسيقى....» [1].

1 كريستوف كودويل: الوهم والواقع (دراسة منابع الشعر)، تر: توفيق الأسدي، دار الفارابي، د ط، 1979م، ص 18.

بالتأمل في هذا المقطع القولي ندرك أن هناك تلازما بين إيقاع الجسد وإيقاع الصوت وإيقاع النغم، وذلك أن تحقيق فاعلية التأثير في المتلقي تنطلق من هذا التوافق الذي يخلق نوعا من الانسجام بين جمالية الصوت وجمالية الحركة، وعليه ففعل الأداء الشفوي للشعر يتطلب تلوينات نغمية وإيقاعات جسدية يتعزز بها الموقف الإنشادي لحظة الأداء، كما أن الشعر في حدّ ذاته – حين الإلقاء الشفوي – يستدعي هذا التفاعل بين الصوت والحركة الجسدية والنغمة الموسقية، وكأن الشاعر باعتماده هذه المعايير يحاول أن يؤسس لكتابة بصوت عالٍ، من شأنها أن تؤثر في المتلقي (السامع) لأن « ... الأذن متى دربت على هذا النظام الخاص ألفته... ومثل الوزن في هذا مثل كل شيء منتظم التركيب منسجم الأجزاء يدركه المرء بسهولة...».[1]

إن الخطاب الشعري القديم – الخطاب الشفوي – نظام إيقاعي يحقق الانسجام والغنائية، وهذا ما يعكس طبيعته الإنشادية التي تفرض صيغا ومعايير معينة لإنتاجه واستهلاكه، وبالتالي فإن الشاعر في هذا المجال ركز اهتماماته حول وسائل الإنجاح الشفوي كإقرار وحدة البيت، وانتظام عدد التفعيلات مع ضرورة القافية، إضافة إلى هذا فقد ضيق الفارق بين الواقع الحياتي والواقع الشعري، حيث جاءت الصور الشعرية حسية على مستوى الموضوعات، وذلك حتى تكون في مستوى الاستيعاب، الأمر الذي يسر عملية التلقي، وكأن الأمر صمم خصيصا لإسعاف المتلقي (السامع) شفويا، من ذلك مثلا كثرة التشبيهات والاستعارات للمعاني بهدف التقريب بين الأشياء المتباعدة ووضعها في صور محسوسة، وبالموازاة مع هذا فقد اشترط النقد العربي القديم الوضوح، المقاربة في التشبيه، مناسبة المستعار للمستعار له وهكذا...

وبالنظر إلى هذه الثقافة الشفاهية التي ارتكزت على الوضوح والصور البسيطة، يتبين لنا أن التخييل الشفوي امتاح مادته من ذاكرة اجترارية كثرت معها اللازمات التعبيرية بفعل هذه الثقافة مثل: ياصاحبي / قفا نبك / ...وغيرها، حيث أهلت الخطاب الشعري لأن يكون فضاءً منشودا بفعل التلقي الشفوي بين المخيلة وفعل التذكر الطلبي، وبالمقابل فإن الغموض وبناء الصور المركبة ترك لمرحلة

1 إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1972م، ص 13، بتصرف.

حضارية لاحقة، تعتمد الكتابة وسيلة دون الثقافة الشفاهية، لأن المهارات الإبداعية التي كانت تسخر من أجل ثقافة الأذن انصرفت إلى العناية بثقافة العين، حيث برزت في هذا الإطار محاولات فردية لم تشكل ظاهرة، ولم يكتب لها الانتشار، إذ بقيت حبيسة الكتب المخطوطة، وذلك أنها كانت تفتقد لكيفية التوصيل، هذا باستثناء فن الموشحات، كما أن التجديد تركز في هذه المرحلة نحو الشكل الذي يتطلب مهارات كتابية تتوافق والتلقي البصري، ولذلك لم تجد هذه المحاولات الفردية صدى إلا بعد انتشار الورق وثقافة الكتابة عند العباسيين بشكل خاص حيث تمّ « نقل الظاهرة الصوتية السمعية إلى ظاهرة كتابية مرئية.»[1]

وبمجرد الشروع في محاولات الانتقال والتحول إلى الثقافة البصرية وما يوازيها، من تشكيلات فنية في هذا المجال، فإنه توجب تغيير أساليب العملية الإبداعية،وذلك انطلاقا من فلسفة إنجاز الخطاب الشعري وبناء هيكله العمودي الذي يساعد في عملية الإنشاد، ولذلك فقد تم إبداعه محاكاة للأداء الشفوي، لأن الصدر يقرأ دفعة واحدة، ثمّ تليه مساحة بيضاء للتنفس، ثم العجز، وبفضل هذا التناسب بين الصدر والعجز حصل تناسب زمني وصوتي تمثل في تساوي التفعيلات، كما أن هذا التناسب الزمني حقق تناسبا مكانيا تمثل في الشكل العمودي الذي حاكى به الشاعر أو الناسخ في حقيقة الأمر فلسفة جمالية حاكت الفطرة، وذلك باعتمادها التناسب التناظري الذي استمد أولياته من النموذج الإنساني – تناظر أعضائه- ومن الطبيعة، وقد تجلى ذلك التناظر الجمالي في شكل الخطاب الشعري من خلال:

التساوي: بين شطري البيت وتساويهما.

التكرار: للوحدات العروضية، والقافية والروي.

التنظيم: ويرتبط بشكل الإطار الخارجي (مربع / مستطيل) الحادث عن التنظيم الكتابي للنص الشعري».[2]

---

1 د. محمد فهمي حجازي: اللغة العربية عبر القرون، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د ط 1968م، ص 09.

2 ينظر: محمد نجيب التلاوي القصيدة التشكيلية في الشعر العربي،الهيئة المصرية العامة، دط، 1998،ص56.

وبالرغم من كل المحاولات التي وضعها النقاد، والمتمثلة في تلك المعايير الجاهزة للخطاب الشعري من ذلك مثلا: ابن رشيق (ت 456هـ) من خلال كتابه (العمدة)، أبو هلال العسكري (ت 395هـ) كتاب (الصناعتين)، ابن قتيبة (ت 276هـ) من خلال مؤلفه (الشعر والشعراء) وغيرهم، إلا أن محاولات التجديد سجلت حضورها، وعملت على محاولة هدم نظام القصيدة التقليدية (الشكل العمودي)، وهذا ما يعكس نزعة التجديد ورفض الرتابة عند المبدعين بشكل عام، والشعراء بشكل خاص، بدليل أن « الشعر العربي يعكس عشق المبدع للتجديد منذ امرئ القيس مرورا بمحاولات التجديد في شكل النص والخطاب.»[1]

ما يمكن الإشارة إليه في هذا المقطع القولي هو أن رغبة التجديد والثورة على المألوف أمر فطري في الإنسان بصفة عامة، والفنان بصفة خاصة، حيث إن معطيات العصر الجديدة تفرض هذا الشكل من المسايرة والمغايرة، والشاعر إزاء هذا التحول لا يريد أن يكون صورة مكررة للآخر، كما أنه يرفض القوالب التي تقيده في التعبير وتحدّ من حرفية الإبداع، وذلك بحبسه في معيار محدد سلفا.

2- مرحلة التجديد والتطور :

إن ثورة التعبير والتجديد في الشعر العربي كانت نتيجة تطور المجتمع وانفتاحه على الآخر، وقد ظهرت ملامح هذا التجديد منذ العصر الأموي، لكن ازدادت تطورا وانفتاحا في العصر العباسي الذي شهد انتشار اللهو والطرب، إضافة إلى ذلك الاختلاط بالثقافات والحضارات المتباينة كحضارة الفرس والهند واليونان، ولعل أهم صورة يمكن إيرادها في هذا الشأن هو موقف أبي نواس من الطلل وعرف البكاء عليه عند القدماء من الشعراء، إذ يقول في هذا المقام:

« قل لمن يبكي على طلل درس   واقفا ما ضرّ لو كان جلس»[2]

الواضح من هذا الموقف أن أبا نواس أعلن ثورته على القديم وأعراف الشعراء البكائية للطلول الدارسة، هذا التمرد الفني للشاعر لقي انتقادات من قبل النقاد والشعراء على حدّ سواء في تلك

1 عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م، ص186.

2 علي البطل: الصورة في الشعر العربي – في أواخر القرن الثاني للهجرة – دار الأندلس، لبنان، ط2، 1981م، ص 171.

المرحلة، لكن إيمانه بفكرة التجديد وثباته على هذا المبدأ سرعان ما أخذ يلقى الإعجاب عند كثير من الشعراء والنقاد من ذلك مثلا "ابن رشيق" الذي وافقه في ذلك، كما أن الشاعر في هذا المجال سجل رفضه بخصوص تشبيهات القدماء التي لم تعد تستجيب لذوق العصر، ودعوته إلى تجاوز عمود الشعر الذي قيد المبدعين بإلزامهم احترام الذوق والقافية، كما يمكن الإشارة في هذا الإطار إلى الشاعر " بشار بن برد " الذي يعد من الأوائل الذين ساهموا في إرساء قواعد التجديد في الشعر العربي، وذلك بإبداعه وفق قالب جديد يسمى بالمزدوج، وهذا حين « حاول بعض الشعراء الخروج عن نظام القافية الواحدة بعد أن وجدوا فيها قيدا لا تحتمله موضوعاتهم الجديدة، فظهرت المزدوجات، ولعل بشار بن برد هو أول من نظم المزدوج.»[1]

يعد بشار بن برد من خلال هذا الاستشهاد مجددا في شكل الخطاب الشعري القديم، وذلك من حيث كسر نظام القافية الواحدة، التي شكلت عبئا ثقيلا على الشعراء الذين لم يتمكنوا من التعبير عن موضوعاتهم الجديدة التي أفرزتها تحولات العصر وفق هذا النظام الثابت والمقيد لحرية الإبداع، ولكن بظهور هذا المزدوج اتسعت مساحة الإبداع، وتأتى للشاعر التنويع في القوافي، الأمر الذي جعله يعبر عن موضوعه بكل حرية وبشكل أفضل.

ونظرا لهذه الجرأة الفنية عند بشار بن برد عدّه "أدونيس" رمزا حداثيا بقوله إنه « أعطى اللغة أبعادا مجازية وتصويرية غير مألوفة.»[2]

الظاهر أن الشاعر بشار بن برد من خلال رؤية أدونيس النقدية تجاوز المألوف من الاستعمال اللغوي، وذلك حين ألبس لغته أبعادا مجازية وتصويرية لم يعهدها المتلقي من قبل، لأن الشاعر استطاع أن ينزاح عن المعيارية بفضل موهبته الفنية ليشكل لغة جديدة تتواءم وقضايا العصر.وتتمة في هذا المنوال لا يمكن إغفال ذكر شاعر آخر كانت له مواقف متميزة في الإبداع الشعري والتجديد الفني للخطاب الشعري إنه الشاعر (أبوتمام) الذي أثار جدلا واسعا في أوساط الشعراء والنقاد آنذاك، وذلك من خلال ارتقائه في فن القول الشعري إلى مستوى الغموض الجمالي، حيث طرح قضايا في

---

1 غازي بركس: القديم والجديد في الشعر العربي، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س2، ع12، 1959ص 112.
2 أدونيس: الثابت والمتحول، 3- صدمة الحداثة، دار العودة ، بيروت، ط4، 1983م، ص16.

أشعاره تميزت بالجديد لدى المتلقين لشعره، لأنه أحدث تشويشا في معطيات الحواس المباشرة – تراسل الحواس – والذائقة الفنية، الأمر الذي جعل شعره يوصف بالغامض، إذ « كان غموض شعره من أهم العوامل التي أخرجته عن عمود الشعر القديم، ومن أمضى الأسلحة التي تسلح بها خصومه ضده.»

ثار أبوتمام على نظام الشعرية القديمة بتجاوزه السائد في عصره، والعمل على تأسيس لغة عصرية جديدة في إطار الشكل الخارجي لبنية القصيدة الشعرية العربية العمودية، حيث راح يبحث عن الألفاظ الشعرية ذات الكثافة الدلالية والبعد الرؤيوي من ذلك مثلا قوله:

مطر يذوب الصحو منه وخلفه   صحو يكاد من النظارة يمطر

إن هذا التصوير الحسي جعله يشكل العادي من الأشياء والوقائع بصورة غير عادية، أي أنه بعث في اللغة روحا جديدة تتطلب من القارئ قدرا من التأمل والصبر لبلوغ المعنى، وهذا ما دفع بـ"أدونيس" أن يعلق على شعره بقوله « ...كانت القصيدة قبله سطحا يمتد أفقيا، فصارت معه بنية عميقة، وهكذا انفجر السياق القديم للمعاني، لم يعد خيطيا، وإنما أصبح السياق الجديد يقد للقارئ معنى متعددا ...»[1]

استطاع أبوتمام أن يحدث ثورة في اللغة الشعرية، وذلك انه ابتكر معانٍ جديدة بفضل تشكيله الأسلوبي المتفرد، الذي ارتفع به إلى درجة الغموض الفني، أي أنه خلق العالم باللغة خلقا جديدا، وذلك من خلال جمعه بين المتنافرات من الألفاظ في تراكيبه اللغوية، وبالتالي يمكن القول إن "أباتمام" تجاوز عصره بفعل نزعته التجديدية، ولهذا لا يمكن قياس الحداثة والمعاصرة بعامل الزمن، وإنما يمكن قياسها بكيفية الرؤية للأشياء والعالم.

وعلى هذا الأساس فشعراء هذه المرحلة (مرحلة التجديد) « استطاعوا أن ينظروا إلى التراث من بعد مناسب، وأن يتمثلوه لا صور وأشكالا وقوالب بل جوهرا وروحا ومواقف...وهم بخروجهم

1 الحامدي: مختارات من شعر أبي تمام، المكتبة الحسينية، البصرة، (العراق)، 1965م، ص 93.

عن الإطار الشكلي للشعر القديم لم يكونوا بذلك يحطمون شكلا كان قد تجمد ومن شأنه أن يتطور ويتجدد ...»[1]

لقد تعامل شعراء هذه المرحلة مع التراث من خلال الجوهر أي بالتركيز على المضامين داخل القوالب المعهودة (الأنموذج العمودي)، وبالرغم من وعيهم بجمود هذا الشكل وعدم حيويته في العملية الإبداعية، وإعاقته للشاعر بالحد من حريته في التعبير بطرق أخرى تناسبه وتتماشى مع متغيرات المرحلة، فإنهم عمدوا إلى تطويره وتجديده حتى يمكنهم من مسايرة العصر، والتكيف مع معطياته الفكرية والاجتماعية والسياسية، وهم إزاء هذا التحول عن القديم وأشكاله، كانوا يريدون تغيير الجوهر، لكن الشكل (الشكل العمودي) ووحدة القافية شكّلا عائقا أمام هذه الإرادة الفنية.

ولعل أهم تحول تم استحداثه في هيكل القصيدة العمودية كان مع فن الموشح – هذا الفن الأندلسي الذي ازدهر في أوائل القرن الخامس الهجري – الذي استطاع أن يغير النظام الهندسي الرتيب الذي لازم القصيدة العربية، حيث أضحت القصيدة متحررة إيقاعيا، متنوعة الأنغام تبعا لحالات الشاعر النفسية، ومع أن الموشح ظلّ أمينا للعروض الخليلي، باعتماده الإيقاع العروضي، فإنه حاول التصرف في مكانية القصيدة، وذلك من خلال إعادة تشكيل جغرافيا النص الشعري، الأمر الذي نتج عنه عدة أصوات نغمية داخل الهيكل العمودي الواحد، لأن هذا التجديد في هندسة المكان – مكان النص الشعري – سمح للشاعر بتوظيف بحور عدة في موشح واحد.

هذا التشكيل الجديد لمعيارية النص الشعري المتمثل في نماذج التوشيح يعد أول نقلة في الاشتغال الفضائي للنص غير المألوف بصريا، وإن كان – الموشح – ذا طابع تكراري، بحكم أنه خضع لمعايير النظم ذات البنيات التكرارية الصارمة، ولذا فرغم التنويعات الشكلية للقصيدة مع فن الموشح، إلا أنها ظلت تتكرر تبعا لتكرار القصيدة الأنموذج ذات التحقق الزماني/الصوتي الذي تحكم بدوره في بناء الجاهز المكاني، وذلك من أجل « ... خدمة تقاليد السماع والإلقاء والمشافهة.»[2]

---

1 عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط2، 1994م، ص 26، 27.

2 محمد الخبو: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1995م، ص 37.

ما يمكن الإشارة إليه في هذا المجال هو أن الشكل العمودي الأنموذج ظل يمارس سلطته على المبدعين الشعراء في مرحلة القصيدة، وبالرغم من محاولات المراوغة لهذا المعيار، والتي مارست فعلها في الشكل المرسوم (المبنى مكانيا) على الورقة بمستويات متباينة وصلت ذروتها في الموشح، إلا أن الشكل التناظري ظل هو المهيمن، لأن بنيته المكانية لم تستطع تجاوز الخلفية النظرية ل " عمود الشعر"، كما أن القصيدة وفق هذا البناء العمودي تكون مناسبة لعملية الإلقاء والإنشاد.

يبدو أن هناك ممارسات شعرية في تشكيل المكان كانت أكثر جرأة، وأعمق وعيا بالبعد التشكيلي للقصيدة، وذلك مع ظهور نماذج شعرية في صورة التختيم والتفصيل والتشجير، حيث تمكنت هذه النماذج من ممارسة فعل الخروج عن المعطى المكاني التقليدي (الكلاسيكي)، وذلك أن هذه الأشكال المكانية للشعر أضافت « بعدا بلاغيا يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمنا طويلا».[1]

يبدو من خلال هذا الاستدلال أن النماذج الشعرية التي وردت في صورة خاتم أو مشجر أو مفصل، أبانت عن تطور الوعي بأهمية العرض البصري خارج محددات معطى عمود الشعر، لكن بالرغم من ذلك لم يكتب لها الذيوع، كونها اقتصرت على محاولات فردية، ولم ترق إلى درجة الظاهرة، إضافة إلى هذا بقيت محصورة داخل البناء التناظري، ولعل ما يفسر هذا التقوقع داخل البنية المكانية المغلقة للقصيدة العربية، هو عدم توفر سند نظري يؤسس لاختراق هذه البنية الجامدة، الأمر الذي جعل هذه النماذج الشكلية للشعر تبقى على هامش الممارسة الإبداعية.

لكن مع ظهور الممارسات الإبداعية في ظل المذهب الرومنسي، تغير التعامل مع المكان، وذلك من خلال استحداث طرق جديدة تمثلت في إظهار العناوين وإيجاد فراغات (بياض) بين الفقرات الشعرية على اعتبار أن فعل التحول كان مع الرومنسية العربية خاصة " جبران" و"مطران"، أما مدرسة الديوان فاتجهت نحو الإنساني المصري العربي.

---

1 محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1988م، ص 25.

إن الحركة الرومنسية بفعل اهتمامها بعنصر الخيال في الممارسة الإبداعية للشعر، استطاعت أن تشكل ظاهرة من ظواهر حركة التجديد، حيث ربطت مسألة الفن والإبداع بوجه عام بعامل الحرية، الأمر الذي مكن شعراءها من إيجاد أشكال جديدة للشعر وذلك من خلال الاعتماد على الخيال الخلاق الذي تجاوز المعيارية في الإبلاغ والبلاغة إلى حد ما، إذ ابتعد عن التشبيهات و الاستعارت والكنايات ليلامس أعماق النفس البشرية، هذه المحاولات التجديدية كانت ترمي إلى مسايرة العصر وتحولاته الثقافية والاجتماعية والحضارية، وبالموازاة مع هذا الرغبة في تحقيق أبعاد التجديد والعصرنة والإنسانية، في تجربة الإبداع الفني (الشعري).

لكن نقطة التحول الحقيقية في حركية الخطاب الشعري العربي كانت مع نهاية الحرب العالمية الثانية، وذلك بظهور حركة شعر التفعيلة أو ما اصطلح عليه بالشعر الحر، وقد كان من رواده كل من: "نازك الملائكة"، "بدر شاكر السياب"، ويعد شعر التفعيلة المحاولة الأولى للانفلات من معايير الموروث الشعري القديم، وذلك أنه « كان بمثابة أول خطوة تعمل تهديما في العنصر الموسيقي لا من حيث المبدأ بل من حيث نمطية الموروث، وكان هذا بمثابة عودة للبحث عن نمطية بديلة».[1]

لقد أتاحت حركة شعر التفعيلة للشاعر الحرية في اتخاذ الشكل الشعري الذي يوافق ذائقة الشاعر وحالته الشعورية، فاتحة له بذلك مجالا واسعا يساعده في تشكيل موسيقى شعره بطريقة حرة، علما أنه في هذا الإطار الفني لم يخرج عن دائرة الخليل العروضية، على اعتبار أن هذه الحركة « ليست دعوة لنبذ شعر الشطرين نبذا تاما، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحلّ محلها، وإنما كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على موضوعات العصر المعقدة.»[2]

الظاهر أن نازك الملائكة من خلال قولها هذا أسيرة الأصول الشعرية القديمة، أي أنها تحترم نمط القصيدة العروضي وشكلها العمودي، وبالتالي فهي تريد إلى جانب هذا ابتداع أسلوب جديد يتماشى ومتغيرات المرحلة المعقدة، هذه الرؤية الفنية تفسر أن هامش الحرية لدى المبدع (الشاعر) يبيح

1 يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985م، ص 97.
2 نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983م، ص 64.

له التغيير والتجديد داخل الإطار الثابت – في حدود التفعيلة المكررة في أصل الشطر العربي – لأن كل خروج عن المعيار القديم (عن نظام البحور) يعدّ خطأً، وذلك أنه يعادل الخروج عن الأذن العربية.

من خلال هذا التصور يتضح أن هناك وعيا بهيمنة هذا الأنموذج القديم الذي ظل يمارس سيطرته، بالرغم من وجود هذه المحاولات المتمثلة في تجربة ما يسمى " الشعر الحر" أو الحداثة الأولى التي عملت على اختراق الشكل العمودي للقصيدة في بعض مستوياته، مثل استبدال البحر بالتفعيلة، أو التنويع في القوافي بكسر رتابة القافية الواحدة، واختلاف أطوال الأشطر وعدد تفاعيلها وغيرها، لأن الحداثة الشعرية طرحت « مقولة التجاوز المستمر ورفض الشكل النهائي ومفهوم الكمال، وكانت الحداثة في الجوهر خلق النمذجة ورفض النموذج وسلطة المتشكل السائد.»[1]

ما يستشف من هذا الكلام هو أن الحداثة الشعرية حاولت خلق أشكالها الشعرية، انطلاقا من التجربة الشعرية دون الالتفات إلى الماضي، بحكم أن النمط القديم (الشكل)، لم تعد الحاجة إليه بالدرجة نفسها التي كان عليها في الماضي، لذا توجب ابتكار شكل – نظام جديد –يجسد روح المرحلة التاريخية الجديدة في الحياة العربية والكتابة العربية، هذا الوعي بضرورة التجديد والتجاوز دفع بالشعراء إلى الإيمان بالأشكال التي تبتكر قوانينها في كل مرة وبطريقة خاصة بها.

هذا الصراع ضد التقاليد والنمذجة تجلى بصورة واضحة في ظهور قصيدة النثر التي تأسس بموجبها تحول في تغيير نظام الأشياء والنظر إليها، أي انتقال منهج التعامل والممارسة مع العالم من منطق الرؤية إلى منطق الرؤيا.

وقد تجلت هذه المغايرة والمغامرة في الإبدالات النصية التي شكلت التجربة الشعرية المعاصرة.

3– مرحلة النص/الشكل النثري :

تطرح مغامرة الحداثة الشعرية العربية مفهوم النص في الممارسة الشعرية من منظور الكتابة، أي أن هذه المغامرة تعمل على لقاء النثري بالشعري أو تهجير السطر النثري إلى مجال الشعر، وبالتالي

1 كمال أبوديب: جماليات التجاوز أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1977م، ص 247.

فهذا الوعي هو إعادة التعامل مع اللغة كأداة، ومع المكان كفضاء للممارسة النصية، وقد نتج عن مغامرة التحول والتخلي عن التقاليد القديمة في الإبداع الشعري، انتقال من لغة التعبير والتقرير إلى لغة الخلق والإشارة، وفي هذا المجال يرى " أدونيس" أن قصيدة النثر استطاعت أن تؤسس لممارسة كتابية أدت إلى إبدال نصب من مرحلة القصيدة إلى مرحلة النص، وقد تمثل هذا التحول « في الصورة الداخلية للنص من الجزئي إلى الكلي، ومن المحسوس إلى التخييلي، ومن المعلوم إلى المجهول، ومن الواقع إلى الرؤيا في أفق لا متناهٍ من جدلية الهدم والبناء، الموت والحياة، الخلود والفناء، أي جدلية المحو والاكتشاف...»[1]

من خلال ذا الطرح الأدونيسي يتبين لنا أن الممارسة النصية التي رافقت قصيدة النثر هي خروج من الشكل إلى اللاشكل، أي أن هذا الشكل لا يعد تطورا أو تجديدا للشكل السابق (الشكل العمودي)، بل هو إبدال نصي عملي تجاوز المعلوم إلى المجهول، أي أنه سجل انتقالا من الشكل المغلق النهائي إلى الشكل المفتوح اللانهائي، مكرسا بذلك ممارسة كتابية خارجة عن الهيكل المنتهي المعلوم، هذا الاكتشاف جاء نتيجة المحو، حيث تم تحرير الذات وانفتاحها على الآخر، هذه المثاقفة التي حدثت بين الأنا والآخر، أفرزت وعيا فنيا يعول على الذات في إنتاج المعرفة، وتحرير الخيال من عقال التقليدية، ثم الوعي بالعلاقة بين الشعر والنثر كنص واحد، الأمر الذي أتاح البحث عن الثقافة المتعالية، وذلك من خلال مقاربة الخطابات الصوفية التي ارتبطت بلغة الكشف والرؤيا عند كل من "ابن عربي"، و" السهروردي"، و"التوحيدي" و"البسطامي" وغيرهم، إضافة إلى ثقافة الرمزيين والسورياليين، وعليه فإن اكتشاف هذه الثقافات ذات اللغة الرامزة والكاشفة جعل شعراء الحداثة يتمثلون تجربة الآخر ليس من باب إنتاج المماثل، ولكن من باب إنتاج المختلف المغاير، وفي هذا الصدد يقول أدونيس:« إن قصيدة النثر كشكل سبقني إليه الآخر، يجب أن أنتج ما يغاير إنتاجه، وبعامة أقول: حين أستخدم طريقة ما من طرق الآخر، لا بد من أن أعريها، أن أعطيها سمة لغتي الخاصة، وشخصيتي الخاصة، وأبعاد الرؤيا الخاصة بين رؤياي إلى الإنسان والحياة والعالم.[2]

---

1 محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1981م، ص 133.
2 أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، ط2، 1996م، ص 75.

يتحدد لنا من خلال هذه الرؤية أن الممارسة النصية ثورة، بدليل أنها غيرت الرؤية للأشياء، واستطاعت أن توحد بين الأجناس في نص واحد، وذلك بإزالة الفواصل والمسافات بينها، والجمع بين الفوضى والنظام، كما حدث بين الشعر والنثر، وهذا يعني أن انفتاح الشكل في الكتابة من شأنه أن يحقق ذلك، حيث الإفادة من الآخر بهدف تجديد التصور وإعادة التعامل مع التراث، ومحاولة بعثه في حلة جديدة تواكب روح العصر، وبالتالي تبقى الممارسة النصية في هذا الإطار كتابة تحمل معنى الامتداد والانفتاح، كما أنها ذلك الالتقاء بين النثر والشعر، وبين غيره من الفنون الأخرى، وهي بصورة أخرى مواجهة لبياض الصفحة، بل هذا الانفتاح الشكلي ليس معناه أن يفقد الشعر أوزانه ويصير نثرا، بل هو شكل طارئ آني لحظي، وجد مع الكتابة، فيه تذوب المسافات مع الأطوال، ويصبح مفهوم البيت لاغيا، كما أن البياضات والنقط والفواصل تصير محايثة للكلمات من حيث التعبير وتأليف الأشكال الدالة.

لقد تغير التعامل مع الصفحة (فضاء الكتابة) في إطار الممارسة النصية المعاصرة، حيث تلاشى مفهوم البيت تبعا لتلاشي بنائه، وذلك أنه استبدل بمفهوم القصيدة، لأن الكتابة النصية نقلت البيت من وضع البناء إلى وضع التفتت والتشظي،وصار الاهتمام صوب الصفحة وكيفية هندستها خطيا، وبالتالي تراجع التصور السمعي للبيت، ليحل محله التصور البصري لفضاء الصفحة أو المكان، هذا التعامل الجديد في ممارسة الإبداع الشعري، نقل الشعر من وضع إلى وضع آخر، كما أنه أعاد بناء مفهومه، حيث أتاح للقصيدة أن تتخذ وضع النص كمظهر كتابة، وعليه أصبح النص يكتسب إيقاعيته ليس من عروضه، ولكن من تشكيلاته البصرية، حيث لا وزن و لا نثر،فكل ما يمكنه أن يكون عنصر بناء لإيقاع النص، أضحت تستوعبه الكتابة، وتحوله في سياق الممارسة اللغوية إلى إيقاع حافل بالدهشة والغرابة، وأمام هذا الوضع تم إنتاج أشكال شعرية غير معهودة، لأن هذه الأشكال المدهشة حدثت مع الكتابة وحققت هيئتها إبانها، وهذا ما صرح به قاسم حداد قائلا:

« أنا لا أحتمل أن أكتب النص في ذات الشكل مرتين، ولا أذهب إلى الكتابة مدججا بالأشكال، لأن الشكل كما تتصوره الكتابة يأتي فيما بعد.»[1]

1 قاسم حداد: ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، دار قرطاس للنشر، الكويت، د ط، 1997م، ص 15 - 17.

يتضح من خلال هذا الاستدلال أن النص من منظور الكتابة الشعرية المعاصرة، هو الذي يجدد شكله في كل مرة، على اعتبار أنه يرفض السكن والانحباس في شكل من الأشكال على حد تعبير "أدونيس"، ومن هذا الطرح يكون النص قد ابتعد عن الارتباط بالشكلية القبلية ليدخل في أشكال غير متناهية تعززها الكتابة / الرؤيا، وبالتالي تعين على الشاعر تجاه هذا النظام الذي أملته قصيدة النثر أن يبحث عن قوانين تلائم نصه الشعري، وذلك أن قصيدة النثر ترتبط بالمجال النصي المؤسس على المعرفة المغايرة لقواعد النظم والإبداع في القصيدة القديمة، حيث إنها « تراكم نصي لحركة الحداثة الشعرية ساهم إلى جانب تراكمات نصية أخرى في إعادة تحديد مفهوم النص، وهو إنجاز متقدم للبلاغة المعاصرة التي تنطلق من استراتيجيات مختلفة.»[1]

تحاول قصيدة النثر أن تمحو الحدود بين الأجناس وتمارس قانون الاختلاف، كما أنها تعمل من خلال هذه الرؤية على تدمير ثنائية شعر/نثر، بحثا عن المختلف والمجهول والمغاير لبناء بيت جديد داخل اللغة، بمعنى أنها تقدم على الهدم بهدف إرساء كتابة جديدة موغلة في التجريبية، أي أن مفهوم النص في إطار التنظير لقصيدة النثر ينطلق من استراتيجيات مختلفة، لأن الكتابة النصية للشعر على الطريقة المنثورة نظرت إلى الشكل كفضاء تركيبي، تلتقي فيه الأشكال وتتماهى لتصير كثرة وتعددا، وبالتالي ليس هناك مجال لأن يختزل الشكل في نمط معين، بحكم أن ذلك خاضع لمقتضيات الكتابة (لحظة الكتابة)، وعليه فالمبدع انطلاقا من هذا المفهوم لا يكون عبدا للأشكال، بل يكون خالقا لها، على اعتبار أنها انفتاح واستمرار، كما أنها انكتاب بالمعنى الذي يجعلها نفسا يتشكل ساعة الكتابة.
وبما أن النص كتابة أي تحريرا (Graphique)، فإنه يتحقق على الصفحة كفضاء مفتوح على مختلف احتمالات الكتابة وممكناتها.

4 – مرحلة الكتابة/الشكل البصري :

لقد تحولت الكتابة الشعرية المعاصرة من رؤيا الحداثة إلى تجربة جسدية، حيث استفادت من الأشكال التعبيرية، الأمر الذي تطلب في المقابل قراءات مفتوحة تتجاوز الذاكرة (المألوف)، وذلك أن

1 عبد العزيز مسهولي: قصيدة النثر والشعريات اللاعمودية، مجلة تافكوت، العدد 1، السنة 1996م، ألمانيا، ص 92.

الكتابة المعاصرة هي مفهوم معارض للشعر المعاصر، بدليل أنها تعيد النظر في القيم الجمالية والاجتماعية، والسياسية، وبالموازاة مع هذا فهي تحتفي بالفراغ، وتحاول إعادة بناء المكان وفق بنية مغايرة تحكمها معادلة البياض والسواد، على اعتبار أن « المكان وبياض الصفحة صارا من القصيدة، ومن البناء الشعري، والقلق الداخلي الذي ينعكس على تحرير النص، وعلى طريقة ترتيب كلماته وطريقة قراءتها، وهذا بعد أن صارت القصيدة جسما طباعيا وحيزا مكانيا، يتفاعل مع التقنيات الجديدة قدر تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر».[1]

إن الكتابة الشعرية المعاصرة ببياضها وسوادها تعمل على تعزيز الأبعاد المكانية/البصرية، وذلك من خلال الاعتناء بهندسة الفضاء النصي، ومحاولة إبرازه في هيئة بصرية تستدعي العين بدل الأذن، والكتابة وفق هذه التقنية – الاشتغال الفضائي - تعيد التعامل مع البعد المكاني الذي ظلّ منسيا وبعيدا عن الإدراك في التصورات السابقة للقصيدة، وعلى هذا الأساس فتوظيف المكان والبياض في بناء النص، يعكس تراجع البعد الزماني والصوتي للقصيدة، وبالتالي يعلن عن مقاومة القصيدة الكتابة للخطاب الشفوي والذاكرة، وعليه يمكن القول إن الكتابة الشعرية المعاصرة تؤسس لثقافة الكتابة/ الثقافة البصرية.

وضمن هذا السياق تكون الكتابة الشعرية المعاصرة، قد أزالت كل المهيمنات الشفاهية من شرطها الجمالي، ولم تعد تعتبرها شرطا شعريا سابقا ومتحكما، وبالموازاة مع ذلك فإن القراءة هي الأخرى صارت محكومة بالمكتوب، بدليل أن « القارئ أصبح ملزما بتشغيل العين، أي بوضعها كشرط تلقٍّ، أو كآلية معرفية تعي قياس المسافات والأحجام والظلال والألوان، وهو ما يفرض ضرورة المعرفة ببعض مبادئ التشكيل، وكذلك المعمار، باعتبارهما معرفة بصرية».[2]

ما يمكن استخلاصه من هذا الاستشهاد هو أن الكتابة الشعرية المعاصرة تنجز نصوصها الإبداعية، تماشيا والثقافة البصرية التي أفرزتها معطيات العصر، حيث هيمنت الصورة بكل تجلياتها،

---

1 محمد نجيب التلاوي: المرجع السابق، ص 294، بتصرف.

2 صلاح بوسريف : حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2012م، ص 279.

وعلى هذا الأساس تم إبداع نصوص مهيأة للتأمل وليس للفهم، ولهذا توجب إعداد قارئ لهذا المستوى، أي أن يكون هذا القارئ مزودا بطاقة قرائية تتجاوز المتوقع إلى المحتمل.

وعليه أصبح لزاما على القارئ أن يتفاعل مع فضاء الصفحة المهندس تشكيليا، وأن يكون على وعي ودراية بوضع الحروف والأشكال الخطية المختلفة، التي جسدتها الكتابة، إضافة إلى هذا أن يكون مدركا لدور الفراغات والبياضات، التي أضحت مكونا من مكونات العناصر التي يبنى بها النص وأفق تلقيه.

فالكتابة الشعرية المعاصرة بكونها نسقا سيميولوجيا، وفضاء مكانيا، أحدثت تحولات بخصوص مركز الاهتمام في العملية الإبداعية للشعر أفق تلقيه، حيث نتج عن هذا التحول خروج عن قواعد الخطابة، وتأسيس قواعد للكتابة، وبالتالي التركيز على ثقافة العين، ومن الصور التي تجلت فيها هذه الثقافة نذكر ما يأتي:

1- إن السامع لم يعد عنصرا أساسيا في الكتابة.

2- حلّ القارئ محلّ السامع.

3- إن الكتابة لا تخاطب السامع، إنما دورها تطرح نصا للقارئ يشاهده ويتأمل فيه ليعرف ما لا يعرف.[1]

تعكس هذه الرؤية الأدونيسية مدى وعي المبدع المعاصر بالمكان وطرق تأثيثه، أي أن كل المعايير التي كانت تحكم الشفاهية في هذا المجال، تم الاستغناء عنها، واستبدلت بمعايير كتابية، أي أن كل الممكنات التي توفرت، أصبحت تعمل لصالح العين، وذلك من خلال تحويل كل ما هو شفوي/سماعي إلى إيقاعي بصري.

وفي هذا الإطار تم الانتقال إلى الفضاء النصي المعاصر، وذلك من خلال ممارسات نصية تجلت في أشكال متباينة، حاولت الانزياح عن الأشكال المتعارف عليها (الأشكال العمودية القديمة)، إذ غدت هذه الأشكال المبتكرة فارغة في غالب الأحيان، بعدما كانت مملوءة في السابق، لأن

1 ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983م، ص 170.

الشاعر المعاصر أصبح يشتغل على بلاغة البياض كإيقاع بصري، هذا الوعي بالثقافة البصرية في تشكيل نصوصه وهندستها، كان نتيجة الاحتكاك بالآخر، وذلك بعد التحولات التي شهدتها أوربا في مجال التطور لعلم اللسانيات، ونظريات النص، والنظريات الإعلامية، حيث عملت هذه العلوم على إنتاج بلاغة صوتية بصرية، انطلاقا من محاولتها تشييئ اللغة، وتجسيدها في صورة مادية.هذا التحول الذي صاحب الكتابة الشعرية المعاصرة، جعل محددات النصوص الشفاهية تتراجع، وذلك أن الكتابة عملت على خرق مركزية الصوت، وتأسيس مركزية في المقابل (مركزية الحرف)، وعليه حاولت العين اقتحام مجال الأذن، حيث صار النص في الكتابة « جسدا، شيئا ملموسا، وأصبحت العين أداة إدراك وقراءة، بعد أن كان النص يدرك سماعا حتى في حالة تدوينه.»[1]

تعد الكتابة الشعرية المعاصرة من منظور الحداثة تجربة جسدية تسهم في إنتاج النص بأشكال متعددة، مركزة في ذلك على الجانب البصري بكافة تمظهراته الخطية والنصية والإيقونية، على اعتبار أن النص أصبح فضاءً للمشاهدة والقراءة المفتوحة، لأنه تحول من سياقه الصوتي إلى سياقه السيميولوجي والإيقوني، وهذا بعد أن وضعت الكتابة يدها على الصفحة، أي على الفراغ والمكان، لأن عنصر الزمن في الوعي الشعري المعاصر تنازل لعنصر المكان، ومن ثم صار يدرك شكلا وبصرا، لأن « إبداع اليد صار في وضع الكتابة أكثر حرية من إبداع اللسان.»[2]

لقد أصبح الوعي ببلاغة المكان في الممارسة النصية أحد شروط المعرفة الشعرية الحديثة، وذلك أن أشكال تجلياته تعكس فعل اليد، حيث إن العين أصبحت محاصرة بكل أشكال الصور، والفراغات والأحجام، وأنواع الخطوط، وبالتالي تضاعف دور العين في هذا المجال مقابل الدور الذي كانت القصيدة تمنحه للأذن، ومرد ذلك هو طغيان الصورة بمختلف تبدياتها، لأن ثقافة العصر اليوم هي ثقافة الصورة.

1 صلاح بوسريف: المرجع السابق، ص 275.
2 نفسه: ص 279.

الفصل الأوّل

الثقافة الشفاهية والثقافة الكتابية

مدخل منهجي.

أولا: الثقافة الشفاهية.

1- النظرية الشفاهية.

2- الأسلوب الشفوي (الأشكال والخصائص).

3- الرواية الشفوية/ التدوين.

4- الوعي الشفوي/ الوعي الكتابي.

ثانيا: الثقافة الكتابية :

1- الكتابة (النشأة والتطور).

2- الكتابة عند اللسانيين.

3- علم الخط Graphologie.

4- مفهوم الكتابة في القرآن الكريم.

مدخل منهجي:

تشكل ثنائية الثقافة الشفاهية والثقافة الكتابية مبحثا هاما في مختلف الحضارات والثقافات الإنسانية، ورغم اختلاف طبيعتهما إلا أنهما متلازمتان ومتكاملتان بدليل أنه لا يمكننا ذكر الثقافة الشفاهية إلا والثقافة الكتابية حاضرة في الأذهان، بحكم أن ذكر إحداهما يستدعي ذكر الأخرى بشكل أو بآخر، هذا الانشغال من البحث والدراسة لم يقتصر على ثقافة دون أخرى وإنما هو انشغال إنساني، فإذا كانت الثقافة الشفاهية تمثل مرحلة من مراحل المجتمع الإنساني، بكونها القناة الوحيدة للتواصل وتحقيق النشاط الثقافي والفني والفكري، على اعتبار أنها أداة في المعرفة ووسيلة في الحفاظ عليها، فإن الثقافة الكتابية هي امتداد لها أو بديل عنها في مرحلة لاحقة من مراحل الإنسان اقتضتها حتمية تطور حياته، الذي حول اهتمامه من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين، وعليه يبقى الإشكال مطروحا بخصوص نتائج هذا الانتقال من الحياة البدائية (الطبيعية) إلى الحياة الحضارية (الصناعية)، حيث إنه يمكن إثارة بعض التساؤلات في هذا المجال بهدف معرفة طبيعة هذا التطور من ذلك مثلا :

هل الكتابية تمثيل ومحافظة على الشفاهية، أم تشويه وتحريف لها ؟، هذا التساؤل وغيره من التساؤلات اللاحقة سيجيب عنه هذا الفصل، انطلاقا من المرجع الأساسي الذي بحث هذه القضية بشيء من التفصيل ألا وهو كتاب "الشفاهية والكتابية" لـ "والترأونج" (walter ong).

أولا: الثقافة الشفاهية:

إن وجود الإنسان مرتبط باللغة على نحو فطري، ولذلك فقد وظف وسائل طبيعية في إقامة التواصل مع الآخرين كاللسان والآذان، لقد كان الاعتماد على الثقافة الشفاهية أمرا طبيعيا في بداية حياة الإنسان، إذ لم تتوقف يوما هذه الوسيلة الطبيعية عن أداء وظيفتها التواصلية، وذلك بحكم أنها كانت أداة تواصل صالحة في زمنها ومنسجمة مع معطيات الحياة زمانيا ومكانيا، لكن مع تطور متطلبات العصر غدت غير كافية، وعليه تطلب تدعيمها بآلات موازية؛ لها القدرة في مسايرة التطور الحضاري كآلات التدوين (الكتابة، الطباعة)، وآلات الأداء (التلفاز، الأقمار الصناعية) والآلات التكنولوجية (الحاسوب، شبكة الأنترنت وملحقاتها).

وأمام هذه الوسائل المتطورة تبقى الآلة الشفاهية محافظة على قيمتها في هذا المجال، وإزاء هذا يقول أونج (Ong) موضحا قيمتها : "الكلمة المنطوقة وسط كل العوالم الرائعة التي تتيحها الكتابة، لا يزال لها حضور وحياة، ذلك أن كل النصوص المكتوبة مضطرة بطريقة ما، مباشرة أو غير مباشرة، إلى الارتباط بعالم الصوت، الموطن الطبيعي للغة، كي تعطي معانيها، وقراءة النص تعني تحويله إلى صوت؛ جهوريا كان أو في الخاطر، مقطعا مقطعا في القراءة البطيئة، أو اختزالا في القراءة السريعة الشائعة في الثقافات ذات التكنولوجيا العالية، فالكتابة لا يمكن أبدا أن تستغني عن الشفاهية"[1]

يتضح من هذا القول أن الكلمة المنطوقة لها مكانتها وسط كل الوسائل التواصلية المتطورة التي تعتمد المنظور، أي كل ما يدخل تحت ثقافة العين، وذلك أن جميع النصوص المكتوبة تعود إلى عالم الصوت عند تشفيهها، لأنه الموطن الأصلي والطبيعي للغة، ومن ثمّ يمكن القول إن اللغة في أصلها منطوقة، وما الكتابة إلا وسيلة ترميز وتثبيت لها، ولهذا ظلت اللغة المنطوقة محافظة على قيمتها الإبلاغية والبلاغية رغم طغيان وسال التواصل ذات البعد البصري، فاللغة الشفاهية تمتاز بالمرونة

---

1 والترأونج: الشفاهية والكتابية، تر. حسن البنا عزالدين. سلسلة عالم المعرفة رقم (182) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، فبراير، د.ط، 1994، ص55

والحركة بحكم مجالها الحيوي، وفي هذا الصدد يقول الدكتور عبد الجليل مرتاض:" إنّ الإبداع لا تحتضنه حقّ الاحتضان إلا اللغة الشفوية أي أن الإبداع يتم في فضاء اللغة الشفاهية دون غيرها." [1]

يفهم من هذا أن الأساليب الشفاهية تتصف بالقوة و الحيوية، من باب أنها تجري في سياقات تجتمع فيها اللغة مع الإشارة، وهذا ما يساعد في شد انتباه المتلقي (السّامع) والتأثير فيه بصورة مباشرة، فالتعبير الشفوي – الخطاب الشفوي مثلا –حين تأديته يبعث في جمهور المتلقين نوعا من الإحساس حيث يشعر كل مستمع بأن هذا الشعر يخصه هو دون غيره، لما يلمس فيه من العفوية والصدق، إضافة إلى كونه بعيدا عن الافتعال والتصنّع، وهذا لتوحد المشاعر والانفعالات كما يقول "يوسف نصيب" (Youssef Nacib): «... فبين الشاعر ومستمعيه يسيطر نوع من التوحد Symbiose». [2]

يتضح من خلال هذا الاستدلال أن الصوت حدث وحيوية، لأن التعبير باللغة الشفوية تعبير عن الحميمي الذي تعكسه الذات حال تفاعلها مع المواقف المختلفة في الحياة، انطلاقا من شعور اللحظة الذي تمليه عاطفة المقام تفاعلا مع أحداث الزمان والمكان بمختلف صورها، لكن هل هذا الأمر مقصور على الشفوية دون غيرها ؟ بمعنى أوضح هل هذه الإمكانيات التي توفرت عليها الشفاهية مفتقدة في الأساليب الكتابية ؟

يبدو من خلال كلام كل من الدكتور عبد الجليل مرتاض ويوسف نصيب شيء من المبالغة في جعل اللغة الشفوية تتفوق على الكتابية وتحتضن مجال الإبداع لوحدها، مع أن الواقع يقدم حقائق ساهمت في تنوير العقل البشري وتطوره بفضل تكنولوجيا الكتابة التي حفظت العلوم والمعارف قرونا طويلة للإنسانية كالإلياذة والأوديسا مثلا، ولولاها لكان مصيرها الضياع والاندثار، كما أن معرفة الشفاهية نفسها وقدراتها لا تتم دون وعي كتابي، لكن حين نعيد النظر في هذا الكلام المستدل به آنفا ونضعه في سياقه، نجد أنه من الأحسن في باب المقارنة القول بالأفضلية وليس الانحياز لمجال دون غيره كما حصل فيما نحن بصدد الكلام عنه (الشفاهية والكتابية)، وعليه نحبب أن يكون الحكم

1 عبد الجليل مرتاض: اللغة والتواصل، اقترابات لسانية للتواصلين الشفهي والكتابي، دار هومة الجزائر، د ط، 2000، ص123.
2 Youssef Nacib, Elements sur la traduction orale, Ed Sned. Alger 1981.p.9

المقصود منه هو تفوق الشفاهية على الكتابية أثناء تأدية الخطاب المصحوب عادة بالحركات والإيماءات، فهو يقال في ظرف معين وبشكل مباشر يساعد الذين يحضرون مقام الحدث على الفهم والاستيعاب بشكل أفضل من الغائبين الذين يطلعون عليه كتابة.

إن الشفاهية بهذه الأفضلية قد لا تعادل الكتابية من باب أن مجالها محدود، بدليل أنها تعتمد في طريقة التواصل الكلمات ذات الوظيفة الانتباهية (Fonction.Phatique) التي يكون هدفها الاتصال شفاهيا بين المتكلم والمستمع، مع أن هذا النوع من الكلام عرضة للتلاشي، إضافة إلى أن المتحدث لا يمكنه مراجعته أو إعادة النظر فيه، وهذا ما يجعل المتلقي (السامع) يتفطن إليه حين الخطأ والزلل، خلاف الكلام المكتوب الذي يتيح لكاتبه أن ينقحه أو يصححه دون أن يتفطن القارئ إلى ذلك.

إن الشفاهية هي المجال الطبيعي للغة التي صاحبت الإنسان منذ وجوده البدائي إلى اليوم الذي أصبح فيه بفضل التطور الثقافي والحضاري يستعمل بديلا عنها (الكتابية) في مختلف المجالات، وبالرغم من هذا لا يزال التلازم قائما بين المنطوق والمكتوب، وهذا ما يتراءى في صورة الجدل الحاصل بينهما الأمر الذي دفع بالدارسين والمهتمين بهذا المجال من ذلك مثلا ميلمان باري (Milman Parry) و غيره إلى ملاحظة الفروقات بين الإبداع الفني والأدبي بوجه خاص في ظل المعايير الشفاهية والمعايير الكتابية لأن كليهما يحتفظ ببقايا الآخر وعلى وعي به، وللتمييز بين المجالين تأسس ما يعرف بـ"النظرية الشفاهية ."

1- النظرية الشفاهية :

إن النظرية الشفاهية أو نظرية الصيغ كما تسمى عند مؤسسيها ميلمان باري (Milman Parry) و ألبرت لورد (Albert lord) تهتم بدراسة أشكال التفكير والتعبير عند المجتمعات، هذه النظرية أسست مفاهيمها انطلاقا من دراسة الإلياذة والأوديسة، حيث تعتدّ في اختيار الكلمات على وزن البيت السّداسي، بمعنى أن هناك معيارا محددا سلفا يقوم الشاعر بملئه بالكلمات المناسبة للموضوع ارتجالا، أي للشاعر مجموعة من الصيغ والنعوت السابقة في ذهنه يستخدمها أثناء إنشاء ملحمته الشعرية، هذه الصيغ الجاهزة تشبه "الأكليشهات " وبواسطتها يمكن التعبير عن أي فكرة، أو

موضوع جديد، وذلك وفقا للشروط التنظيمية ذاتها التي نظمت بها الملحمة، أو هي مشابهة للنظم العام لها، كما أن هذه المعايير الجاهزة تجتمع على نحو متساوٍ حول موضوعات نموذجية (ثيمات)، وقد تم العثور على ما يشبه السرد الشفاهي للأوديسة والإلياذة في أنواع أخرى من الخطابات الشفاهية مثلما حدّده ألبرت لورد (Albert lord) في أسفار المغنيين في الملاحم الصربية والكرواتية.

انطلاقا من هذا التقديم نستطيع القول إن جهود كل من ميلمان باري وتلميذه ألبرت لورد ساهمت في تطوير الأبحاث المتعلقة بالإنشاء الشفاهي وخصائصه التعبيرية، وفي هذا الصدد يقول باري:" إن الشعر المنظوم شفويًا مميّز، وهو كلية صياغي تقريبا" [1]

يتضح من قول باري أن الشعر المنظوم بطريقة شفوية يعتمد في نسج أبياته على الصيغ الجاهزة المعروفة، والتي يتوقعها المتلقي (السامع)، وذلك كونها تتكرر عند كل أداء.

لقد قامت نظرية الصيغ الشفاهية على التواصل الشفاهي الذي يستدعي الصوت/السامع، على أساس أن الثقافة الشفاهية ترتبط بالنظام الصوتي الذي يستوعبه الإنسان، هذا النظام يؤدي إلى التوحد والاتجاه نحو الداخل، وعليه يرى بعض الدارسين أمثال هلال الجهاد " بأن العقلية الغربية التي تقوم على مركزية الأنا والانفصال عن الآخر تنعت الفكر الشفاهي باللاحضارية، لأنه يقوم على التوحد بالطبيعة "، مقابل الفكر الكتابي الذي ترك أثرا كبيرا في تطور وعي الإنسان بالذات والعالم من حوله، وجعله ينفصل عن الطبيعة والآخر" [2]

يبدو من خلال هذا الطرح أن النظرية الشفاهية تقرّ بعدم معرفة الإنسان – في الثقافة الشفاهية – لما يدور حوله بحكم أنه لم يكن قادرا بشكل تام على التجرد التام من الذات والموضوع، أي أنه لم يتخذ موقفا من ذاته والعالم، لكن بعد أن عرف الكتابة أصبح قادرا على الوعي بذاته وبالعالم، وبالتالي صار يفصل وبوضوح بين ذاته وموضوعه، بدليل أن الوعي الكتابي يتمثل في القدرة التأملية والقدرة على الإفصاح عن مكنون الذات باستخدام الكتابة على نحو جوهري.

---

1 والترأونج: المصدر السابق، ص، 77.

2 هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي (دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي) دار الهدى دمشق دط .2001، ص.121.

وبناء عليه فإن الإنشاء الشفاهي بهذه الكيفية يخلو من الإبداع الذي يحدث صدمة للمتلقي (المستمع)، بحكم أنه لم يأت بعبارات جديدة غير منتظرة في الموضع غير المنتظر من الموضوعات، إضافة إلى هذا انعدام المفاجأة التي تخيب توقعات المتلقي (السامع)، إن الفكر الشفاهي وفق هذا المنظور فكر يعكس الطبيعة البدوية للمجتمع الذي لا يعرف الكتابة معتمدا على ذاكرته في حفظ ثقافته بمساعدة هذه القوالب الصيغية التي تعد بمثابة أدوات تعين على التذكر.

إن الثقافة الشفاهية بهذه الصورة تعكس الفكر القائم على أشكال التعبير عند الشفاهيين، بفضل ما تتوفر عليه من خصائص ومميزات من حيث أسلوب الإنجاز (الإبداع) وطريقة النظم الأدبية والشعرية بوجه خاص.

2- الأسلوب الشفوي (الأشكال والخصائص) :

أ – الأسلوب العطفي:

يعتمد التعبير الشفاهي البنية العطفية، حيث يعمل على التراكمية في الأفكار بدل تحليلها، وينجم عن هذه الميزة كثرة الجمل العطفية بعضها على بعض، إضافة إلى هذا ترد الأفكار وفق هذه الخاصية بسيطة مألوفة، ولبيان ما ذكرنا نقدم هذا المقطع من سفر التكوين الذي احتفظ بنمطية شفاهية عن طريق نص مكتوب، وعند تشفيه هذا المقطع بوصفه نصا شفويا نجده يوظف حروف العطف بكثرة" في البدء خلق الله السموات والأرض، وكانت الأرض خربة وخالية، وعلى وجه القمر ظلمة وروح الله يرفّ على وجه المياه، وقال الله ليكن نورا فكان نورا، ورأى الله النور أنه حسن، وفصل بين النور والظلمة، ودعا الله النور نهارا، والظلمة دعاها ليلا. وكان مساء وكان صباح يوما واحدا".[1]

عند التأمل في هذه الفقرة القصيرة المترجمة من العبرية إلى اليونانية، ومن اليونانية إلى العربية، نلمح أن التراكم لحرف العطف " الواو"، وهنا يوضح – والترأونج – أن الفقرة نفسها في الكتاب المقدس الأمريكي الجديد الذي يعتمد بنيات كتابية تهتم بتركيب وتنظيم نص الخطاب، تترجم أداة

1 سفر التكوين. الإصحاح الأول، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، طبعة داواي 1610، ص3.

العطف and بمقابلات متنوعة هي "عندما " و " حينئذ "و " هكذا " و " بعد ذلك " و " في حين"، وعليه يكون النص وفق السمات الكتابية كالآتي:" وفي البدء عندما خلق الله السموات والأرض كانت الأرض أرضا خرابا بلا هيئة، وكان الظلام يغطي وجه القمر، في حين كانت الريح العاتية ترف فوق المياه حينئذ قال الله:" ليكن نورا فكان نورا، رأى الله كيف أن النور حسن، بعد ذلك فصل الله النور من الظلمة، سمى الله النور " نهارا" وسمى الظلام " ليلا "، وهكذا أتى المساء وتبعه الصباح – اليوم الأول". [1]

يتضح من خلال هذه الترجمة الأمريكية الحديثة التي أوردها – أونج – أن الجمل البسيطة تحولت إلى عبارة واحدة، ذات وحدات إسنادية (proposition) حلت محل الظرف مرة، ومحل الحال مرة أخرى، وهكذا نجد أن النص المكتوب يشتمل على قواعد نحوية أكثر ثباتا من النص الشفاهي الذي يفتقد إلى السياقات التي تحيط به، فإذا كان الأسلوب الشفاهي الذي يحقق ما هو طبيعي وعفوي، فإن الأسلوب الكتابي يحقق ما هو تأملي ومصنوع. [2]

وعليه يمكن القول إن البنيتين الأسلوبيتين (الشفاهية والكتابية) تختلفان من حيث الأداء والاستخدام، بحكم أن البنية الشفاهية تعمل على تحقيق ما هو عملي، بينما تعمل البنية الكتابية على تطوير المكتوب، وذلك ما يجعل الخطاب في هذا المستوى من حيث قواعد النحو والتركيب أكثر تنظيما من الخطاب الشفاهي.

ب – الأسلوب الإطنابي:

يتميز الخطاب الشفاهي بخاصية الإطناب، وذلك بحكم تعرضه للاندثار والتلاشي حين التفوه به، لذا يعمد الباث أو المرسل لهذا النوع من الكلام إلى تكراره مرتين أو ثلاثا حتى يحافظ على العملية التواصلية بينه وبين المتلقي (السامع) هذا من جهة، ومن جهة أخرى يثبت ما يريد قوله في

1 والترأونج، المصدر السابق، ص98.

2 نفسه، ص101

ذاكرته، لأن الكلام الشفاهي لا يمكن مراجعته أو الاحتفاظ به بعد التلفظ به لأن:" المنطوق يكون قد تلاشى بمجرد أن ينطق به" .[1]

يفهم من هذا القول استحالة العودة إلى الوراء في العملية التواصلية مع الأسلوب الشفاهي، وذلك لارتباطه بالبنية الزمانية التي تجبر العقل الإنساني أن يتحرك معها إلى الأمام، وهذا خلاف ما يحدث مع البنية المكانية (الكلام المكتوب) الذي يمكن للقارئ أن يرجع بصره سريعا إلى الخلف إذا ما وقع تشتت في الانتباه.

إن ظاهرة الإطناب في الخطاب الشفاهي يمكن العثور عليها في بعض الأعمال الأدبية المكتوبة، وهو ما يفسر بوضوح بقايا سمات الأسلوب الشفاهي مثلما هو الحال عند الأديب " طه حسين " من خلال كتاباته التي تميزت بأسلوب الإطناب لاعتماده على الإملاء في ذلك.

ج- الأسلوب الحفظي:

تشتمل الثقافة الشفاهية على تقنيات أسلوبية خاصة تساعد الذاكرة على الحفظ، لأن الكلام الشفاهي عرضة للزوال بمجرد التلفظ به، ولذا تحاول هذه الثقافة إيجاد وسيلة تحافظ من خلالها على المعارف والأفكار، وهذا ما جعل المجتمعات الشفاهية ترفع من قيمة الحافظ لهذه الثقافة، وعليه فقوة الذاكرة لدى الراوي في هذا المجال هي التي تؤهله لاحتلال مكانه في هذا المجتمع وتميزه عن غيره من الرواة.

إن مسألة الحفظ تتماشى وطبيعة المحفوظ، فكلما كان التركيب موزونا مقفى كما هو الحال في الشعر كلما سهل حفظه، لكن قد يختلف الأمر بعض الشيء تبعا للغة المحفوظ وشكله، وبيان ذلك أن الإلياذة والأوديسة وما شاكلها من التقاليد الشفاهية الغربية كالملاحم اليوغسلافية تختلف عن رواية وحفظ الموروث الشعري الشفاهي العربي القديم، وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى أحد المستشرقين " جيمس مونرو (James Monroe) الذي ميز بين تطبيق النظرية الشفاهية على التقاليد الشفاهية الهوميرية ونحوها، وتعديل هذه النظرية حتى يمكن تطبيقها على الشعر الجاهلي".[2]

1 والتر أونج: المصدر السابق، ص 101.

2 عز الدين (حسن البنا)، الكلمات والأشياء، دار المناهل، بيروت، ط1، 1989 ص 57، 58

يفهم من هذا أن المستشرق " جيمس مونرو " يحاول أن يثبت الفرق بين الإلياذة والشعر الجاهلي من حيث طريقة البناء والتلقي لكليهما، فالشعر الجاهلي يستعمل السرد التسلسلي للأحداث والمواضيع النموذجية التي تتكرر في كل قصيدة (الوقوف على الطلل، الناقة، الممدوح ...الخ)، كما يستعمل التصاعد القولي التسلسلي (وهو أن ينتهي كل بيت بالكلمة أو الصيغة التي ينتهي بها البيت الموالي) هذا فضلا عن الوزن والإيقاع والقافية، وذلك لمساعدة المتلقي على الحفظ.

د – الأسلوب التجميعي:

ترتكز الثقافة الشفاهية على الصوت والسمع خلاف الثقافة الكتابية التي تعتمد على الحرف والبصر، ومن ثم فإن الكلمة المنطوقة بكونها صوتا تنطلق من داخل الذات الإنسانية، وعليه فهي مركزية توحيدية تجعل الكائنات في مجموعها ذات وشائج موحدة بدليل أن المخاطب (المتكلم) في حال مخاطبته لجمهوره فإن هذا الجمهور بمختلف أفراده يصبح في العادة وحدة واحدة، أي أن الجمهور يتوحد في سماع كل كلمة في اللحظة نفسها، ويتجاوب مع الخطيب أو المتكلم في لحظة النطق بها، بالإضافة إلى هذا فإن الثقافة الشفاهية باعتمادها هذا الأسلوب (الأسلوب التجميعي)، فهي من جهة أخرى تركز كذلك على الصيغ الكلية، وفي هذا السياق يؤكد والترأونج:" على سمة التجميعية التي ترتبط بنظام الصيغ لتقوية الذاكرة، فالشفاهية في تعبيرها تعتمد الوحدات الكلية، كذلك العبارات المتوازنة أو المتعارضة سواء أكانت في جمل بسيطة أم مركبة أم كانت نعوتا ...". [1]

يتجلى من هذا أن الثقافة الشفاهية توظف الأساليب التجميعية مقابل الأساليب التحليلية، وذلك حتى يتسنى للمتلقي (السامع)الحفظ وسهولة تخزين ما يسمع في ذاكرته، وبهذا فالفرد في الثقافة الشفاهية لا يعبر عن ذاته، وإنما ينخرط في الروح الجماعية، وتعبيره يقوم على صيغ محددة مثل عبارة " الجندي الشجاع " بدلا من " الجندي " و"شجرة الجوز العاتية " بدلا من " شجرة الجوز " [2]

---

1 والترأونج: الشفاية والكتابية، ص 99

2 نفسه، ص، 100

يتأكد من هذا أن شعور التوحد مع الكلمة المنطوقة ذات الصيغ الإطنابية المعهودة عند المجتمع الشفاهي تتفق وتقاليد الشفاهية، التي تكرس مثل هذه الأنماط من الأشكال التعبيرية ليتم حفظها بسهولة قدر زمن التلفظ بها.

إن حدث المخاطبة الشفاهية لا يتجاوز السامعين أثناء تلقيهم له، ونظرا لهذه الاعتبارات كان الاعتماد في الثقافة الشفاهية على مثل هذه الأساليب التي تميز الفكر والتعبير الشفاهيين، لأن العلاقة بين المتكلم والسامع مبنية على التواصل المستمر الذي تتجلى فيه وظيفة اللغة التعبيرية (Fonction expressive) رومان جاكسون (R.Jackobson) عند المخاطب الذي ينفعل معبرا عن الذات أو الواقع بعلامات لسانية وغير لسانية، وهذا ما يجعل السامع ينفعل معه وينجذب إليه، لأن: المتقبل لا يسمع كلام المخاطب فقط، بل يسمع أيضا صوته وحشرجته، وغنته وتأوهه، وزفراته إذا تصاعدت، وخفقان قلبه إذا اهتاج، وحركات ذهنه وهي تسبح في الملكوت. يمثل المتقبل إذن أمام قطعة من شخص الشاعر أو (المتكلم) محتوى القصيدة وتوجهها. ليس الإنسان عندئذ مصدر القصيدة وحسب، وإنما هو جزء منها، ألا ينبغي الانتباه إذن إلى ذلك الجزء والاشتغال عليه ؟ ..." [1]

استنادا إلى هذا يمكن القول إن الخطاب الشفوي يشتغل على الكلمات والحركات، أي على العلامات اللسانية وغير اللسانية، وبهذا فهو يؤثر على المتلقي (السامع)، بالأقوال والأفعال، حيث يمنح فرصة للأذن والعين معا في آن واحد حتى نستوعب فحوى الخطاب، وهنا تتعزز العلاقة بين الباث والمتلقي (السامع) لأن المعرفة في الثقافة الشفاهية ليست مجزأة بل موحدة تبعث على المشاركة والتفاعل بين عناصر التخاطب (المرسل – الرسالة – المرسل إليه)، وهذا بعكس ما يحدث في الثقافة الكتابية التي تقوم على اللاتوحد، بحكم أنه عندما يتواصل المرسل مع جمهوره كتابة ويوزع على كل فرد من أفرادها رسالة مكتوبة، فإن شعور التوحد يتلاشى، لأن كل واحد ينغمس في قراءته التأملية الخاصة به، ولا يمكن استعادة هذه الوحدة الشعورية عند الجمهور إلا عندما يبدأ الكلام الشفاهي.

---

1 ينظر: R.Jackobson: Essai de linguistique génerale. Tome 2 édtions de la Minuit, Paris, 1973.p107,108

هـ – الأسلوب الواقعي:

تحاول الثقافة الشفاهية تصوير واستيعاب العالم الموضوعي، وبهذا فهي تحاول صياغة كونها المعرفي وفق مفاهيم ترتبط بالحياة الإنسانية بشكل مباشر، بمعنى أنها توظف المفاهيم في مجالات موقفية (عملية) تجعل الخطابات الشفاهية تقدم معارفها وفق صلة وثيقة بالعالم الإنساني، وهذا ما يمكنها من استيعاب أحداث الواقع في إطارها الطبيعي، وفي هذا الإطار يشير جان جودي (J. Goody) إلى أهمية هذا الشكل التعبيري (الأسلوب الواقعي) بقوله:" أنه يمكن أن يقلص فهمنا للواقع بدلا من زيادته" .[1]

من خلال إمعان النظر في هذا القول يمكننا الوقوف على الفارق بين الأسلوب الواقعي والتجريدي في فهم مجريات الواقع، فالخطاب الشفاهي يرتبط بالحدث، ويتجلى ذلك من خلال استعمال المورفيمات التي تحيل إلى لحظة التلفظ، وهذا ما يخلق حالة من التوازن في المجتمع الشفاهي الذي يتعامل مع الحاضر، ويبتعد عن كل الذكريات التي لم تعد لها صلة به، فالخطاب الشفاهي يشتغل على التصديق الدلالي المباشر على حد تعبير " جودي و واط" (J.Goody) و (Watt)، بمعنى أن الكلمات والألفاظ تكتسب دلالتها من موطنها الفعلي الإجرائي الذي يصنعه الموقف العملي، إضافة إلى هذا فالفرد في تعابيره الشفاهية ينسب أسماء أشياء للأشكال الهندسية التي هي مجردات ذهنية، مثل المربع، الدائرة ...الخ، ولا يتعامل معها بوصفها تصورات عقلية، بل يحاول تجسيدها وإسقاطها على ما يماثلها في الواقع، من ذلك مثلا يسمي الدائرة طبقا أو قمرا، والمربع مرآة، أو بابا، أو بيتا وهكذا. (على حد تعبير والترأونج).

ومقابل هذا نجد التجريد الذي يرتبط بالثقافة الكتابية، ويحمل حقيقة الخطاب الشفاهي إلى درجة تجعله غير قابل للفهم والاستيعاب، بدليل أنه يفصل الأحداث عن سياقاتها الحقيقية.

---

1 ينظر: JackGoody: La raison graphique la domestication de la pensée,sauvage. Tra.et pres, par Jean Basinet Alban Benza.ED.Minuit,Paris.1997.p.111

3- الرواية الشفوية/ التدوين :

ارتبطت الثقافة العربية بالشعر، وقد كان أبرز مظهر من مظاهرها، حيث وصل إلينا رواية ثمّ دون بعد ذلك، وفي هذا المجال يمكن التمييز بين ثلاث مراحل متتالية هي:

1- مرحلة الإنشاد في العصر الجاهلي

2- مرحلة التجميع في العصر العباسي

3- مرحلة التدوين في العصر الإسلامي والأموي

إن المتصفح لتاريخ الشعر الجاهلي يتبين له أنه تنقل بين القبائل في شبه دورة زمنية ومكانية محدودة، فقد كان أولها قبيلة ربيعة، ثم قيس، ليستقر آخر الأمر في قبيلة تميم.[1]

إن المتتبع لمرحلة انتقال الشعر بين القبائل يمكنه تسجيل بعض الملاحظات بخصوص الانتقال والتحول للشعر بين مرحلة الرواية إلى مرحلة التدوين، وذلك بخصوص إثبات النص الأصلي " الأنموذج "، وهذا ما أدى إلى انقسام العلماء إلى تيارين علميين تمثل في مدرستي الكوفة والبصرة، حيث تعاملت كل مدرسة مع النصوص الشعرية المروية وفق أسس ومعايير مناسبة لمنهجها الخاص في عملية التمحيص والغربلة، فإذا كانت المدرسة الأولى – الكوفة – قد تساهلت ووسعت في رواية الشعر فإن المدرسة الثانية – البصرة – قد تشددت ودققت في نقد الرواة والروايات.

والمسألة التي أثيرت في هذا المجال هي مسألة الانتحال، وإزاء هذه القضية يقول الناقد ابن سلام الجمحي:" وفي الشعر المسموع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربيته، و لا أدب يُستفاد ولا معنى يُستخرج، ولا مثل يُضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يعرضوه على العلماء، وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه أن يقبل من

1 ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1980م، ص 67 بتصرف.

صحيفة ولا يروى من صحفي، وقد اختلف العلماء في بعض الشعر كما اختلفوا في بعض الأشياء، أما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه." [1]

يشير ابن سلام الجمحي من خلال هذا الاستشهاد إلى مسألة الشعر العربي المنحول الموضوع، متسائلا عن أصالة الشعر العربي، حيث أرجع الأمر في هذا الشأن إلى العلماء النقاد الذين يملكون خبرة وثقة في هذا الإطار، بخصوص مسألتي الرفض والقبول لمختلف هذه الروايات الشعرية، والناقد ابن سلام إزاء رؤيته النقدية هاته يحاول قراءة الشعر العربي انطلاقا من خصوصياته الجمالية، وهذا خلاف ما ذهب إليه الناقد "طه حسين" من بعده، حيث شكك بصورة مطلقة في هذا الشعر تأثرا بمنهج الشك الفلسفي " منهج الشك الديكارتي "وذلك في مؤلفه " في الأدب الجاهلي"، حيث ابتغى من وراء هذا المنهج العلمي الصارم الوصول إلى اليقين « فهو يضع علم المتقدمين كله موضع الشك، ويريد من طريق البحث في الأدب وتاريخه أن يصل إلى اليقين والرجحان» [2].

يحاول طه حسين من خلال هذه الرؤية النقدية تطبيق هذا المنهج، بالبحث في تاريخية هذا الشعر وعلاقته بالحياة الاجتماعية الجاهلية وفق أسس المنهج التاريخي، ومن جملة التساؤلات التي طرحها في هذا المجال هي " أهناك شعر جاهلي ؟ فإن كان هناك شعر جاهلي فما السبيل إلى معرفته ؟ وما هو؟ وما مقداره ؟ وبم يمتاز عن غيره ؟ "[3]

يبدو أن "طه حسين" لم يستطع الإجابة عن هذه المسألة المطروحة من خلال منهج الشك الديكارتي الذي يُعد منهجا فلسفيا، وفي الآن نفسه منطلقا للمنهج التاريخي، وباعتماده له ذهب يتتبع مظاهر الحياة الاجتماعية في الشعر الجاهلي فلم يجد لها أي أثر، وعلى العكس من ذلك وجدها في القرآن الكريم الذي صور حياتهم تصويرا دقيقا، ومنه اتخذ موقفه " أن القرآن إذن أصدق تمثيلا

---

1 محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية،بيروت، دط، دت، ص03.

2 طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت، ص62.

3 نفسه ص 64.

للحياة الدينية عند العرب من هذا الشعر الذي يسمونه الجاهلي، بل أكثر من ذلك يمثل شيئا آخر غيرها لا نجده في هذا الشعر الجاهلي يمثل حياة عقلية قوية..."[1]

انطلاقا من هذه الأدلة يبني "طه حسين" استنتاجه المختصر في أنَّ هذا الشعر الجاهلي ليس من الجاهلية في شيء، لا من حيث الدليل التاريخي ولا من حيث الدليل الأدبي، واستنادا إلى هذه المعطيات تطرق الناقد (طه حسين) إلى جانب آخر ليؤكد فرضياته، وذلك بالبحث في لغة هذا الشعر التي لا يعكسها النص الشعري الجاهلي من حيث تعددها، وبالتالي فلغة هذا الشعر هي لغة قريش التي نزل بها القرآن الكريم بدليل " أن العلماء قد اتخذوا هذا الشعر الجاهلي مادة للاستشهاد على ألفاظ القرآن والحديث، حتى إنك لتحس كأن هذا الشعر الجاهلي إنما قد على قد القرآن والحديث ..."[2]

يتضح من هذا أن طه حسين نفى بشكل صريح ما يُسمى بالشعر الجاهلي لوجود دليل مادي مكتوب ألا وهو القرآن الكريم الذي عكس بحق صورة المجتمع الجاهلي فكرا وأسلوبا وتقاليدا، إضافة إلى هذا تفسير العلماء له وللأحاديث النبوية الشريف عن طريق هذا الشعر.

إن ما أثير من مشكلات حول الشعر الجاهلي هو من طبيعة البحث العلمي، غير أن عدم وصول النقاد – ابن سلام الجمحي – مرجليوث – إلى الإجابة عن طريق هذا البحث الذي وظف آليات لم تتمكن من التعرف على طبيعة هذا الشعر الجاهلي الذي نشأ شفويا ووصل إلينا مرويا، وعليه ألا يمكن في ظل هذه المعطيات والنتائج توظيف معايير أخرى للكشف عن بنية هذا النظام اللغوي الذي يُصاغ بواسطته هذا الشعر الجاهلي ؟

من خلال النظر في طبيعة الشعر الجاهلي نقترب بعض الشيء من الإجابة عن هذا التساؤل الذي يدعو إلى البحث في نظام هذا الشعر، فالشعر الجاهلي ومسألة إثبات النص الأصلي" الأنموذج " إشكالية تطرح أسئلة يصعب الإجابة عنها بحكم أن هذا الشعر غير مدون، وما دون منه مختلف فيه لتعدد الروايات بخصوص النص الواحد، وعليه فالمتتبع لنشأة هذا الشعر وتطوره يدرك أنه نشأ في

1 طه حسين، في الأدب الجاهلي، ص 73.

2 ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، ط3، 1966، ص 386.

إطار ثقافة شفاهية صوتية سماعية، وقصائده نظمت لكي تُغنى لا لكي تُقرأ، وهو بهذا شعر عفوي ومرتجل يعتمد قائله على النظم الصياغي الشفوي نظرا لأميته الكتابية، وفي هذا الصدد يقول الجاحظ: " وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام ... وكانوا أميين لا يكتبون " [1]

بالوقوف على هذا الاستشهاد يتضح أن النص الشعري الجاهلي لا يخرج عن دائرة القالب الصياغي، بمعنى أن نصوصه نُظمت شفويا وتحولت إلى الكتابة فيما بعد. واستنادا إلى الروايات المختلفة ومحاولة التدقيق فيها بهدف إثبات المصدر الأصلي أمر يكاد يكون مستحيلا، وعليه تبقى مسألة الترجيح كفاصل في القضية، ويمكن عن طريقها أن نقترب من النص الأنموذج، وما يعزز هذه الرؤية هو استدلال الدكتور عبد الله إبراهيم على عدم وجود التدوين والرواية المحترفة طيلة القرن الأول وحتى منتصف القرن الثاني للهجرة، لأن :" الأخبار حول الرواية والتدوين تبدأ بالتواتر مع نهاية القرن الأول، هذا بالنسبة للأحاديث النبوية الشريفة والسيرة النبوية، فإذا أخذنا هذين الموضوعين في تاريخ الإسلام واستئثارهما بالأهمية رجح أن تدوين المرويات الأخرى قد تأخر إلى وقت لاحق لا يمكن التثبت الدقيق منه، لأن كل شيء كان يسبح في فضاء الشفاهية اللامتناهي. [2]

يبدو من خلال هذا القول أن مسألة تدوين المروي قبل الفترة الإسلامية يكاد يكون منعدما، وما وجد منه فهو غير دقيق لأن ثقافة الأمة آنذاك كانت مؤطرة شفاهيا بشكل واسع، وهذا ما يؤكده ابن خلدون في قوله:" الكتابة تابعة للعمران ولهذا نجد أكثر البدو لا يكتبون ولا يقرؤون، ومن قرأ منهم فيكون خطه قاصرا وقراءته غير نافذة." [3]لعل ما يشير إليه ابن خلدون في قوله هذا هو أن الكتابة من الصنائع ترتبط بأهل الحضر لا أهل البدو (الأعراب)، وإن تمّ تسجيل بعض الحالات التي تشهد بوجود الكتابة كما رُوي عن الشاعر " عدي بن زيد الذي دون بعض قصائده " [4]فهي حالات نادرة لا تقبل التعميم والاستشهاد، بحكم أنها كتابة قاصرة يشوبها بعض الغموض نظرا لتشابه حروفها (

---

1 الجاحظ، البيان والتبيين، ج3، تح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 2961 ص 13 ، بتصرف.

2 عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط2، 2000، ص 114

3 ابن خلدون: المقدمة، دار العلم، بيروت، ط5، 1984، ص350

4 أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني ج 2، دار الثقافة ، بيروت، ط3، 1960.

كالياء والتاء والثاء) قبل التنقيط، وهذا دليل على أن الأعرابي لا علم له بأبجديات الكتابة، وما يعزز هذا الطرح رواية ابن فارس واستدلال المستشرق رجيس بلاشر ((Regis Blachere)) على أن العرب لا علم لهم بالكتابة، وهذا إنما ينسحب على الأعراب لا العرب مثل سؤال أحدهم: (أتهمز إسرائيل؟ قال: إني إذن رجل سوء، قالوا: وإنما قال ذلك لأنه لا يعرف من الهمز إلا الضغط والعصر، وقيل لآخر أتجر فلسطين ؟ قال إني إذن لقوي..." [1]

يتضح من هذا أن الأمة العربية قبل الإسلام عانت من أمية الحرف (الكتابة)، وكانت تتداول فيما بينها تواصليا ثقافة المشافهة، لذا أطلق عليها اسم المجتمع الشفاهي، بمعنى أنها لم تكن كتابية في الغالب، لكن يبقى التساؤل المشروع و إذا كان الإنسان العربي قبل الإسلام يفتقد لثقافة الكتابة فهل معنى هذا أنه كان يفتقد للوعي الكتابي كذلك ؟

هذا ما سيجيب عنه العنصر اللاحق والمتعلق بعلاقة الشعوب الشفاهية بالوعي الكتابي.

4- الوعي الشفوي/ الوعي الكتابي:

إن الحديث عن الوعي الشفوي يستدعي الحديث عن الوعي الكتابي لما لهما من علاقة تلازم وتكامل وجدل في الآن نفسه، بدليل أن العلاقة الجدلية بينهما قديمة حديثة، تتلخص في ذلك الجدل القائم بين الذات المتكلمة (الصوت) من جهة، والكتابة الصامتة (الحرف) من جهة أخرى، وقبل التوسع في الحديث عن هذين المصطلحين يجب الوقوف عند مفهوم الوعي الكتابي في ظل الثقافة الشفوية، وذلك انطلاقا من نظرية التقاليد الشفوية فمفهوم الوعي الكتابي " يتمثل في تلك القدرة التأملية، والقدرة على الإفصاح عن مكنون الذات باستخدام الكتابة على نحو جوهري، وهذا الوعي يمكن مقابلته بمفهوم الوعي الشفوي، وإذا جاز لنا القول الذي تولد فيه كل البشرية، فالكتابة لم توجد متفردة دون الشفاهية."[2]

---

1 ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1979، ص15، بتصرف..

2 حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم) المركز الثقافي العربي، ط1، 2003م، ص71، بتصرف.

يكشف هذا النص أن الإنسان يمكنه ترجمة ما يختلج في نفسه عن طريق الكلام أو الكتابة، وأنه لا وجود للكتابة من دون الشفوية التي تستخدم بشكل واسع لدى البشرية بمختلف فئاتها، وهذا ما يسمى بالوعي النظام الذي يولد مع الإنسان قبل اللغة نفسها، ثم يتخذ شكلا شفويا مرة وشكلا كتابيا مرة أخرى، أي في مظهر صوتي وآخر حرفي، فالطفل في عصور الكتابة قد يتعلم القراءة التي تؤدي بعد قليل إلى الكتابة في وقت جد قريب من تعلم الكلام (جاك دريدا) .

يتضح من خلال هذا القول أن الوعي يولد مع الإنسان وهو عبارة عن قدرة أو نظام (Système) يستطيع بواسطته التعبير عن حاجياته الحياتية بطريقة شفوية أو كتابية، وإن كانت هناك إشارة إلى أسبقية الشفوي على الكتابي، وهكذا فإن الوعي يرتبط بوجود الكتابة كما يرتبط بعدم وجودها لأن :" ... فكرة الكتابة كانت موجودة في الذهن البشري على أنحاء مختلفة قبل ظهور تقنية الكتابة في الآلاف السنين الأخيرة من عمر البشرية، وفي هذه الحالة لا تعد الكتابة اختراعا من عدم فحسب، بل تعد مثلها مثل اللغة نفسها اكتشافا لآلية كامنة في التفكير والتصور البشري، لم تظهر إلا عندما احتاج البشر إلى اكتشافها، واختراعها في الوقت نفسه."[1]

انطلاقا من هذا الاستدلال يتبين لنا أن فكرة الكتابة وصورتها كانت موجودة في ذهن الإنسان قبل أن يخترع أدوات وتقنيات الكتابة، بمعنى أن وجودها كان بالقوة ولم يكن بالفعل.

إن ظاهرة الوعي الكتابي وعلاقته الاختلافية مع الوعي الشفوي تعدّ من أهم المسائل التي تفيد حقا في فهم الإنسان ووعيه بذاته وبالعالم من حوله، غير أنه يصعب التمييز بين هذين المفهومين في آليات التفكير والتعبير، ولتوضيح الأمر نورد ما أشار إليه أحمد أمين في سيرة حياته عندما ألمّ بعينه مرض فضعفت قدرته على القراءة والكتابة مع الرغبة الشديدة فيهما، واضطراره أن يستعين بمن يقرأ له ويكتب قال (أو كتب):" وذهني يدرك بالعين ما لا يدرك بالسمع، وأفكاري ترد على قلمي أكثر مما ترد على قلم غيري، ذهني كثير الشرود عندما أسمع وقراءة العين تحصره، وفكري بطيء إذا أملى، وكنت إذا أمسكت القلم تواردت علي المعاني وأسرع قلمي في تقييدها."[2]

1 حسن البنا عز الدين، المرجع السابق 77، بتصرف.

2 أحمد أمين، حياتي، مكتبة النهضة العربية، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ط5، 1966، ص 338.

بالنظر إلى هذا المقطع المقتطف من سيرة أحمد أمين يتجلى لنا دور كل من العين والأذن في إدراك الأفكار والمفاهيم كذا إنتاجها وهذا ما يوازي التقابل بين الوعي الكتابي والوعي الشفوي، وهنا يبدو أن الأديب والناقد أحمد أمين ذو وعي كتابي بحكم استخدامه آلية معينة هي العين في تحصيل المعرفة والتعبير عن الفكر، وهذا بطبيعة الحال ينسحب على كل من هم في وضعه كالأديب طه حسين والشاعر بشار بن برد، والشاعر الفيلسوف أبو العلاء المعري.

وعليه يمكن القول بأنه ليس كل من يعرف القراءة والكتابة يكون وعيه كتابيا، كما أنه ليس كل من يجهلهما يكون وعيه شفويا، وهذا ما قد يتوافق من الناحية التاريخية مع بعض الشعراء أمثال امرئ القيس الذي لم يعرف عنه أنه كان يكتب أو يقرأ، ولكن في وعيه الكتابي يفوق شاعرا مثل البحتري الذي يعد كتابيا بدليل أنه يعرف القراءة والكتابة بالعربية، ومن هنا تأتي إشكالية الكتابة والوعي الكتابي مقابل الشفوية والوعي الشفوي، ومن هنا أيضا تأتي أهمية الكشف عن الوعي التاريخي عن طريق هذه الإشكالية في الثقافة العربية الغربية على حد سواء.

وبالعودة إلى النظرية الشفاهية التي حدت سمات العقلية الشفاهية كان حديثها يدور حول:" الثقافة التي لا تمتلك أي معرفة من أي نوع بالكتابة أو حتى بإمكان الكتابة."[1]

يتبين لنا من هذا أن المجتمعات التي أشار إليها – والترأونج – في كتابه الشفاهية والكتابية بخصوص هذا الموضوع" الوعي الكتابي "تنقسم إلى نوعين هما: مجتمع شفاهي أولي لا وعي له بالكتابة، ومجمع شفاهي ثانوي يعتمد على المشافهة بشكل واسع، لكن على وعي بوجود الكتابة في نطاق محدود، وعليه فالشعراء الجاهليون يملكون وعيا بوجود الكتابة ومع ذلك يستخدمون الشفاهية بصورة أساسية، ومن الروايات التي تدل على استعمالها بشكل ضيق كثيرة، صحيفة المتلمس مضرب المثل في الشؤم، وعديد الأشعار التي تشبه الأطلال الدوارس بالكتابة، من أمثلة ذلك قول الشاعر ذي الرّمة في قصيدته (ج2، ص 683):

كـأنَّ دِيـارَ الحيِّ بالـرُّزقِ خِـلـقَــةً   مـــن الأرضِ أو مـكـتــوبـةٌ بِـمدادِ

1 والترأونج، الشفاهية والكتابية، ص 89.

يشير مدلول البيت الشعري إلى أن آثار أو طلل الحي المفترض أنها رماد تميل إلى السواد لا تبدو كذلك في عين الشاعر، بل هي تبدو كأنها خلقة من الأرض أو أنها مكتوبة بمداد، والجامع بين المداد والرماد هو السواد.

غير أن المستشرق ريجيس بلاشير (Regis Blachere):" عدها مجرد رواسم (إكليشيهات)، أو وسيلة تعبيرية تقليدية لا صلة لها بالحقيقة، وقد تدل هذه الرواسم على جهل من كان ينظر إليه بدهشة، وبما أنه يدور حول كلام مبهم خَطَّته أيدي كتاب يهود أو مسيحيين، جاز لنا أن نتساءل عم إذا لم يكن من اختراع بعض شعراء اليهود أو المسيحيين الحضريين. "[1]

يحاول المستشرق رجيس بلاشير نفي الكتابة والوعي الكتابي عن الشاعر العربي الجاهلي وقد يكون هذا بدافع الحقد والكراهية للعرب من باب أنه يريد ضمنيا نعت الشاعر الجاهلي بالأمي المتخلف عن كل ما هو حضارة بدليل أن" الكتابة أوالوعي بها سمة حضارية، غير أن الشواهد الدالة على وجود الكتابة عند العرب قبل الإسلام أكبر من أن يجحدها هذا المستشرق الذي " يستعرض نشأة الكتابة عند العرب ابتداء من نقوش النمارة التي تعود إلى سنة 512م وانتهاء بأوراق البردي التي تثبت وجود الكتابة عند بداية الفتح الإسلامي." [2]

يحاول بلاشير أن يفسر موقفه من الكتابة والوعي الكتابي، وذلك بالإشارة إلى إلمام هؤلاء البدو بفن الكتابة لمخالطتهم التجار والنساك والرهبان المسيحيين، معتقدا أنهم أصيبوا برعب من هذا الفن الذي يستخدم أحيانا في السحر، وبالتالي يحتقرون أهله بحكم أنهم يملكون صناعة الكتابة، وأمام هذا كله يبدو متناقضا في أحكامه بين النفي والإثبات لهذه المسألة، وقد خلص في نهاية الأمر من أجل إثبات نفي الكتابة عن العرب إلى العبارة التالية:" والخلاصة فإننا نعتقد وعلى وجه الترجيح بأن الأثر الشعري في العصر الجاهلي عند الشعراء البدو والحضر كان مصدره الارتجال." [3]

---

1 رجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ج1 تر، إبراهيم الكيلاني، تونس، الجزائر، دط، 1986، ج1، ص 103.
2 نفسه، ص 80.
3 نفسه، ص 103.

بالتأمل في هذا المقطع القولي للمستشرق بلاشير نجده قد اختزل موهبة العرب وخاصيتهم في الشعر الجاهلي في الارتجال سواء أكانوا بدوا أي أعرابا أم حضراً يقطنون المدن، ولعله وظف هذا المفهوم أي مفهوم الارتجال كمقابل للإنشاء الكتابي، مع أن الارتجال عند أهل اللغة والأدب من ارتجل الكلام إذا بدأه من غير أن يهيئه مسبقا، جاء في لسان العرب، ارتجال الخطبة والشعر ابتداؤهما من غير تهيئة، وارتجل الكلام ارتجالا إذا اقتضبه وتكلم به من غير أن يهيئه قبل ذلك." [1]

إن مسألة التهيئة المسبقة لا علاقة لها بالكتابة، بمعنى أنها لا تكون كتابية، علما أن المجتمع العربي في العصر الجاهلي والشعراء على وجه الخصوص كانوا في غالبيتهم لا يكتبون، لكن كانوا يهيئون قصائدهم في الذاكرة قبل الإنشاء بشكل صوري، وما يثبت هذا هو الأخبار المتواترة بشأن حوليات زهير بن أبي سلمى التي كان يعدلها مسبقا ويستمر في تنقيحها مدة حول كامل.

إن كتابة تاريخ الوعي الكتابي وجدله مع الثقافة الشفاهية، وتداخله معها في الثقافة العربية أمر لم ينل حقه بعد من الدراسة والبحث، خاصة في ضوء الاكتشافات الحديثة في مجال النظرية الشفوية وإشكالية الكتابة في الفكر المعاصر.

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر ج ل)، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د ط، د ت. ج13/ص 83

ثانيا: الثقافة الكتابية.

1- الكتابة (النشأة والتطور) :

إن الحديث عن تاريخ الكتابة هو حديث عن تاريخ مختلف الخطوط التي عرفها الإنسان منذ وجوده إلى الآن، والتي بدأت من الرسوم إلى الخطوط التصويرية ثم إلى الخطوط المقطعية لتصل أخيرا إلى الخطوط الأبجدية، وفي هذا الإطار يمكن الإشارة إلى ثلاثة أنواع من الخطوط التي ظهرت كأنظمة لتمثيل اللغات المنطوقة في نقاط عديدة من العالم تمثيلا خطيا وهي :" الخطوط التصويرية (الصينية) و الخطوط المقطعية (العربية والعبرية) والخطوط الأبجدية (اليونانية والروسية والفرنسية)."[1]

الظاهر أن هناك محاولات متباينة ومتكررة مر بها نظام الكتابة لدى الإنسان عبر حياته، فالخطوط الأولى التي تم اختراعها بهدف تمثيل الأصوات المنطوقة كانت تتماشى وثقافة التواصل لكل حقبة زمنية وما تفرضه حاجات الإنسان في تأمين حياته وحفظ استمراريته في الوجود " فالنظام القصري (Système palatial) وضرورة التحكم في مراقبة مرور البضائع تسجل البدايات الأولى للكتابة وارتباطها بالسلطة، باعتبار الرموز الخطية قادرة على مساعدة الحكام على مراقبة مرور الخيرات في مخازن القصور الملكية." [2]

لعل أهمية الكتابة ترجع إلى هذه الوظيفة التي يتم بواسطتها تنظيم الحياة وتسيير أمورها الاقتصادية لدى كثير من الشعوب حكاما ومحكومين، فالكتابة من هذا الباب لا تزال تحظى بهذه المكانة لذا يدعوها جاك جودي (J . Goody) بأنها " معجزة الشرق الأوسط القديم مقابل معجزة أوربا الصناعية الحديثة." [3]

من وجهة نظر الباحث جاك جودي (J . Goody) تُعد الكتابة معجزة الشرق الأوسط القديم، باعتباره مطبوعا على ثقافة بدائية يؤطرها الكلام الشفاهي، إضافة إلى هذا فإنسان الشرق

1 Josian Boutet . Le langageet la société ED seuil. Paris . 1997 . p. 233
2 Louis Goudart, le pouvoir de l'écrit au pays des premières écritures ED Armand Colin, Paris , 1990 , p. 233
3 Jack Goody: OP . Cit . P . 233

الأوسط ينتمي إلى أمة الشعر المنطوق (الشعر الشفاهي)، وبالرغم من هذا فقد استطاع هذا الإنسان أن يحقق نقلة نوعية باختراعه الكتابة وتحوله في هذا المجال من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين، ولهذا استحق عمله النوعي أن يوصف بالمعجزة التي تقابلها معجزة أوربا الصناعية الحديثة التي انتقلت من الفكر الزراعي إلى الفكر الصناعي.

وفي هذا الإطار يسجل لنا – أونج – موقف أفلاطون من الكتابة إذ يقول : «... كان أفلاطون يفكر في الكتابة بوصفها تكنولوجيا خارجية دخيلة على نحو ما يفكر كثيرون اليوم في الحاسوب ». [1]

إن رؤية أفلاطون للكتابة تدرج ضمن المزايا التي تلحق بها على اعتبار أنها تكنولوجيا أي تطبيق عملي للمعارف الإنسانية، كما تعد أداة خارجية عن الإنسان بحكم أنها وسيلة صناعية وليست طبيعية مصداقا لقول ابن خلدون :" والكتابة من بين الصنائع الأكثر إفادة للعقل لأنها تشتمل على العلوم والأنظار بخلاف الصنائع، وبيانه أن في الكتابة انتقال من الحروف إلى الخطية إلى الكلمات اللفظية في الخيال، ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعاني التي في النفس، فهو ينتقل أبداً من دليل إلى دليل، ما دام ملتبساً بالكتابة وتتعود النفس ذلك دائما فيحصل لها ملكة الانتقال من الأدلة إلى المدلولات، وهو معنى النظر العقلي الذي يكتسب به العلوم المجهولة، فتكسب بذلك ملكة من التعقل تكون زيادة عقل. ويحصل به مزيد فطنة وكيس في الأمور، لما تعوده من ذلك الانتقال." [2]

من خلال هذا الاستدلال تبقى الكتابة في نظر ابن خلدون من جملة الصنائع التابعة للعمران، والتي تكسب صاحبها عقلا وفطنة، بدليل أنها دعوة إلى الاستغراق والتأمل والتحليل، وهذا ما يرفع من قيمة الإنسان الفكرية والمنطقية، وهذا ما يؤكده كل من جاك جودي (J . Goody) و أونج

1 والترأونج : المرجع السابق، ص 163.

2 ابن خلدون، المقدمة، المطبعة الأزهرية، القاهرة، 1930، ص 359

(Ong) وغيرهما من الباحثين المعاصرين بقولهم :" فليست الكتابة تمثيلا خطيا للكلام، وإنما كيفية للتفكير والمعرفة.[1]

فالكتابة من هذا المنظور ليست من العوامل الخارجية المساعدة للإنسان، بل هي تحولات داخلية للوعي، وعن طريقها ترتفع طاقة الإنسان المعنوية والفكرية، لأنها آلية تخطيط وتنظيم لحياته الفردية والجماعية، إذ تمكنه من هندسة تواصلاته مع القريب والبعيد " فالكتابة بوصفها أداة للتواصل تضع فارقا مميزا بين مجتمع قادر على التحليل ووضع الأفكار في حيز مكاني قابل للنظر إليه وتخزينه وتقطيعه وإعادة النظر فيه، وبين مجتمع غير قادر على الفحص المتتابع بشكل مجرد والتصنيف والتحليل والدراسة، لأن كل هذه الأعمال مستحيلة دون الكتابة". [2]

إن المجتمعات التي استوعبت هذه الآلية (الكتابة) واستعملتها في بناء أفكارها التواصلية والتنظيمية والتحليلية، استطاعت أن تتميز عن غيرها من المجتمعات التي تفتقد لهذه الآلية، وبالتالي فالكتابة تنتمي للمجتمع المتحضر في حين أن الشفاهية تنتمي للمجتمع البدائي، وذلك أن الأولى تفلسف حياتها وفق منطق التأمل والنظر والتحليل والمراجعة، بينما الثانية فتستند إلى العفوية والارتجال، وبالرغم من هذه الأهمية التي حظيت بها الكتابة فإن هناك من نعتها بأنها غير إنسانية كالفيلسوف اليوناني أفلاطون (370 ق.م) كما جاء على لسان والترأونج في قوله : « إن الكتابة غير إنسانية، تدعي أنها تؤسس خارج العقل ما لا يمكن في الواقع إلا داخله، ذلك أن الكتابة شيء مصنوع، فالكتابة تدمر الذاكرة، فأولئك الذين يستخدمونها سوف يصبحون كثيري النسيان يعتمدون على مصدر خارجي لما يفتقدونه في المصادر الداخلية أي أن الكتابة تضعف العقل ... كما أن البعض المكتوب لا يستجيب للسائلين، فإذا سألت شخصا أن يشرح لك ما قاله، فسوف تحصل على جواب، أما استجوبت نصا مكتوبا فلن تحصل على شيء فيما عدا الكلمات نفسها الغيبية التي استجوبت سؤالك في المقال الأول، كما يتهم سقراط (على لسان أفلاطون) الكتابة بأنها لا تستطيع أن تدافع عن نفسها على نحو ما يمكن للكلمة المنطوقة، فالكلام والفكر الحقيقيان يوجدان في

---

1 ينظر J . Goody . OP . cit . P . 267

2 والترأونج؛ المرجع السابق، ص55

الأساس في سياق الأخذ والعطاء بين أشخاص حقيقيين، أما الكتابة فسلبية خارجة عن هذا السياق تحيل على عالم غير حقيقي أو غير طبيعي ».[1]

ما يمكن ملاحظته من هذا المقطع القولي هو أن أفلاطون ينعت الكتابة نعوتا سلبية تنعكس على الإنسان الذي يعتمدها بدليل أنها تدمر ذاكرته وتضعف عقله، فيصبح لا يقوى على تذكر معلوماته، إضافة إلى هذا فهي لا تستجيب لأسئلته وكأنها خرساء، إضافة إلى هذا فهي عاجزة عن الدفاع عن نفسها، وهذا خلاف الكلمة المنطوقة التي تمتاز بالنشاط والحيوية، بحكم أنها تتداول بين أشخاص حقيقيين يتبادلون عن طريقها المنفعة في عالم حقيقي عكس الكتابة التي تشوه ما في الوجود من حقائق حين تحاول تمثيله في العالم الخارجي (الموضوعي)، كما أنها تعجز عن تمثيل ما في العالم الداخلي للإنسان، زيادة على هذا فهي تحيل على عالم وهمي مزيف.

2- الكتابة عند اللسانيين :

يبدو أنه من الصعب تقديم صورة مكتملة عن ظاهرة الكتابة في مجال الدرس اللساني الحديث، وذلك أن اهتمام اللسانيين بالدال الخطي في هذا الإطار لم يكن في غالب الحالات إلا اهتماما هامشيا، ولم يلتفت إليه إلا لإثبات الدال الصوتي، لأن الدال الخطي يُعَدُّ وثيقة أو شهادة مساعدة للباحث اللساني في تقديم موضوعه للدراسة والتحليل، وفي هذا السياق نجد علماء اللغة المحدثين أمثال فرديناند دي سوسير(Ferdinand de Saussure) وآخرين كمبلومفيلد (Bloomfield) وسابير (Sapir) يعددون عيوب المكتوب من ذلك قول دي سوسير:" الكتابة ليست عاجزة عن تمثيل اللغة فحسب، بل إنها قناع تنكري يحجب الرؤية الناصعة، فقد لا تكون ثمة أية علاقة بين أصوات الكلمة وكتابتها كما هو الحال في الكلمة الفرنسية (Oisau = waso)، وكلما كانت الكتابة أقل تمثيلا للمنطوق ازداد الميل إلى اتخاذها قاعدة وأدى ذلك إلى اعتبارها الأصل". [2]

---

1 والترأونج؛ المرجع السابق، ص 158 - 159.

2 Ferdinand de saussure . Cours de l'inguistique generale . 2eme Ed . ENAG. Alger, 1984.p. 48.

يتجلى من هذا أن الكتابة بكونها تمثيلا خطيا للمنطوق تتسم بالنقص، بدليل أن الدال الخطي لا يمكنه استنساخ الملامح المميزة المختلفة للنسق الفونيمي بشكل تام، وبالتالي فتمثيل الدال الصوتي ونقله إلى الصورة المرئية المحسوسة بشكل أمين أمر من الصعوبة بمكان، إذ أن محاولة تحقيقه وتعويضه لا تسلم من التحريف والتضليل كما يقول الدكتور مبارك حنون" لا علاقة بين الحرف وبين الصوت الذي يعينه أي لا وجود لتناسب ببين المستويين." [1]

انطلاقا من هذا الطرح وما سبقه من كلام في هذا المجال فإن تمثيل المنطوق أو الدال الصوتي بواسطة الكتابة (الدال الخطي) عمل لا يستقيم، لأن هذا التمثيل أو التجسيد يتعلق بعملية الكتابة التي تحدث هوة عميقة بين الملفوظ والمكتوب، لأن صورة الصوت الطبيعي وصورة ترميزه بالحرف يفقد الكثير من خصائصه عند النقل والتمثيل، وهنا يجب التمييز بين الشفوية كظاهرة طبيعية أو ملكة فطرية، وبين الكتابة كظاهرة صناعية مكتسبة، فالعلاقة بينهما علاقة اعتباطية (Arbitraire).

واستنادا إلى ما تقدم ذكره في هذا الإطار فإن دي سوسير يحاول إخفاء مزايا الكتابة وجحد الأهمية التي أعطيت لها، وكأنه بهذا يؤكد ضمنيا أحقية الشفوي المنطوق عن الكتابي المنظور، وذلك بالرغم من أنه يعترف بأن الشكل الكتابي له جاذبيته المغرية والمضللة، وهذا ما يجعلنا نغفل أصل الظاهرة اللغوية وأوليتها والذي هو الصوت، فهذا الانحياز إلى الدال الصوتي أو ما يسمى بالتمركز حول الدليل الصوتي (Phonocentrisme)، ويوافقه قول ابن جني منذ زمن بعيد حين قال:" اللغة أصوات" ولم يقل "اللغة حروف"، هذه الأهمية للمنطوق يفسرها تأخر اللغة عن الثقافة وعدم حاجة الإنسان إلى ذلك في الطور البدائي" لأن تأخر اللغة المخطوطة عن اللغة المنطوقة ظاهرة طبيعية مرتبطة بتأخر اللغة عن الثقافة، باعتبار أن الأولى جزء من الثانية وليس العكس، ذلك أن العادات والأعراف من زعامة وزواج وحرب وصناعة ومأكل وملبس ... ثقافة أولا ولغة ثانيا، ولو اضطر الإنسان البدائي إلى اللغة المخطوطة قبل أن يضطر إلى الملفوظة لسبقت الأولى الثانية، لكن اللغة

---

1 د. مبارك حنون، في الصواتة البصرية من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2013، ص16.

المخطوطة ترسم الثقافة وتعبر عن الفكر خطيا من خلال اللغة المنطوقة، فمن هنا لم تحتج الثانية إلى الأولى إلا في عهد متأخر جدا يدعو إلى الإعجاب وفي الوقت نفسه لا يخلو من استغراب." [1]

يفهم من خلال هذا الطرح أن معطيات الحياة الجديدة، وتوسع المساحات البشرية مع تقدم وسائل الاتصال والتواصل دفع بالناس المتباعدين جغرافيا أن يخترعوا الكتابة بغية تأمين حاجيات العيش، وحفظ تراث الأمة الفني والثقافي، وهذا خلاف ما كان عليه الإنسان قبل هذا المرحلة، هذا الأمر نتج عنه ظهور الأبجديات بعدد الأصوات في كل لغة كانت حتى عهد قريب لغة منطوقة شفوية — وإن كانت بعض لغات العالم إلى عهدنا هذا باقية على الشكل الشفوي المنطوق كاللغات في الأدغال الإفريقية، واللغات الأمريكية . الهندية – متعايشة مع اللغة المكتوبة، في شكل تلازم وصراع في الآن نفسه، وبالرغم من هذا التعايش بين الثقافتين (الثقافة الشفوية والثقافة الكتابية) إلا أن هناك اختلافا بينهما من حيث المعيار، فالمعيار الشفوي وضع غير موسوم Non marqué والمعيار الكتابي وضع موسوم (marqué)، وهذا ما يحدث التعارض بينهما، إلا أنهما متكاملان وظيفيا لكن بشكل مختلف في طريقة الاشتغال، حيث الشكل المنطوق مباشر سريع وزائل، بينما الشكل المكتوب غير مباشر بطيء ودائم.

إن تصورات دي سوسير بخصوص مسألة الكتابة منحت الصوت امتيازا على الحرف، غير أنه رجح المنطوق في هذا الإطار، وكل المدارس التي تأسست بعده تشبعت بأفكاره كمدرسة براغ (الاتجاه الفوفولوجي) والبنيوية الأمريكية (الاتجاه السلوكي).

هذه التصورات التي صدرت عن لسانيات دي سوسير وأتباعه منتصرة للشكل الصوتي ومهمشة للمكتوب لقيت انتقادات من قبل الناقد جاك دريدا (J. Derrida) وذلك من خلال كتابه " علم الكتابة " (de la grammatologie) حيث تأسست انتقاداته بعد استقرائه للفكر الغربي منذ أفلاطون حتى دو سوسير، أين اتهم في هذا المجال الفكر الغربي الذي انحاز إلى ما يسمى بالتمركز المنطقي الذي يعني في تصوره " التحيز للذات المتجلية من خلال صورتها الصوتية أو

---

1 د. عبد الجليل مرتاض: اللغة والتواصل (اقترابات لسانية للتواصلين للشفهي والكتابي)، دار هومة، الجزائر، د ط 2000، ص، 91.

الناطقة التي تتحكم في وجهة المعنى وذلك على حساب الكتابة التي يتم تغييبها بدعوى تشويه أصل المعنى وتحريفه، وهذا التصور في نظر دريدا ليس إلا محض تعسف تمليه ميتافيزيقا الحضور."[1]

بنى جاك دريدا انتقاداته من خلال هذا الطرح على الاعتراض لما يسمى ميتافيزيقا الحضور، حيث الاهتمام بالمنطوق وجعل المعنى حاضرا من غير بصمة مسبقة، مؤكدا على أن امتياز الدال الصوتي عن الدال الخطي لا يمكن أن يكون مشروعا إلا إذا تم التمييز بين ما هو داخلي أو جوهري حيث يوجد الفكر، وبين ما هو خارجي حيث توجد الكتابة، وبالتأمل في هذا نجد جاك دريدا يحاول قلب المعادلة وذلك بمنح الأهمية والأولوية للكتابة أي الأثر (Trace) الذي يتجلى من خلال المكتوب، أي أنه لا يمكن التعرف على الدال الصوتي إلا من خلال الدال الكتابي الذي يمتاز بالثبات والدوام، مشيرا بذلك إلى البعد المكاني أو الموضعة الفضائية التي تحتضن الكتابة، والتي لها علاقة بالموضعة الزمانية، كل هذا لن يتم في نظره التعرف عليه واستيعابه إلا من خلال صورة الأثر.

وهكذا يبدو أن جاك دريدا لم يستطع الخروج عن الطرح الفلسفي للموضوع وهو يحاول تأسيس علم الكتابة بدليل أنه يعترف بصعوبة الإجابة عن الأسئلة التي طرحها بخصوص أصل الكتابة والتي هي من اختصاص البحث التاريخي الذي تولى الأركيولوجيون وعلماء النقوش (Epigraphes) إنجازه انطلاقا من مساءلات كتابات ونقوشات العالم، كما أن البحث عن الأصل يجعلنا نصطدم مرة أخرى بميتافيزيقا الحضور، هذا الاعتراف من لدنه بدور الباحث التاريخي في الموضوع مرده حسب نظره هو أن الكتابة ظاهرة تاريخية إذ يقول:" يجب علينا أن نعرف ماهية الكتابة حتى نتساءل عن أصولها، ونحن على علم بما نتحدث عنه، كما أن كون الكتابة تاريخية سيجعل من الطبيعي والغريب في نفس الوقت أن يكون كل اهتمام علمي بالكتابة دائم في صورة تاريخ، ولكن العلم يستوجب وجود نظرية للكتابة تأتي لتوجه الوصف الخالص للوقائع."[2]

---

1 عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، الرياض، ط2، 1985 ، ص52.

2 محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص82.

وتأسيسا على هذا فإن العلم الذي اقترحه دريدا لا يمكن أن يلغي مبدئيا الأحكام التي توصلت إليها اللسانيات بالرغم من تشبثه بالدال الخطي وفكرة الأثر هذا من جهة، ومن جهة أخرى اعترافه بقصور بحثه في هذا الإطار كون هذا العلم الجديد (الغراماطولوجيا) لن يكون وصفيا وأن الكتابة التي شاعت كعلامة سيميولوجية لن تصير مفهوما علميا، وذلك ليس بغياب الدقة والصرامة بل موضوعية الموضوع وما يحيط به من مفاهيم كمفهوم الهوية والكينونة والأصل وما إلى ذلك بحكم أن هذه المفاهيم لها علاقة بأشكال الحضور التي يزرعها الأثر.

إن الاهتمام بالمجال التنظيري لواقعة الكتابة تجلى من خلال رصد ظاهرة التطور للغة والكتابة انطلاقا من واقعها المحسوس إلى واقعها المجرد أي من الظاهر إلى الباطن، غير أن هذا التنظير لم يرق إلى تمثله كعلم للكتابة، وذلك أنه انحسر في دائرة ضيقة اقتصرت على كتابات جاك دريدا دون أن تمتد إلى كتابات نظرية وتطبيقية عند باحثين آخرين، ثم إن هذا العلم الجديد لم يكن سوى مجرد تقديم قراءة انتقادية لطروحات اللسانيات البنيوية وتأكيد أهمية الدليل الخطي.

3- علم الخط Graphologie :

يستهدف علم الخط والغرافولوجيا الكتابة كموضوع لغاية تأويلية يمكن من خلالها معرفة طبع الإنسان وشخصيته، وذلك أن الكتابة تعد عند اللباحثين المنظرين لهذا العلم أثرا أو بصمة متعلقة بمنتجها المتفرد، وعن طريقها يمكن التعرف على سلوكاته المختلفة لذا فهي – الكتابة – تستغل في الحياة المعاصرة في تشخيص العلل السيكولوجية ومجال علم الإجرام، ولعل أول المحاولات التنظيرية في هذا العلم – الذي يبدو قديما نسبيا – كانت مع لفاطير (Lavater) في بداية القرن التاسع عشر، حيث حاول أن يماثل بين الخط ومورفولوجيا الوجه، بحكم أنه يعكس طبع الإنسان وسلوكاته، غير أنه لم يستثمره سيكولوجيا بشكل عميق، ورغم ذلك فقد وظفه روائيون كبلزاك (Balzac) مثلا في بناء شخصيات رواياته، وذلك ببناء تماثلات بين هيئاتها وطبائعها وخطوطها. وبالموازاة مع هذا فقد تم التنظير لهذا العلم بشكل جاد مع ظهور كتاب " نظام الغرافولوجيا "للقس ميشون" (Abbe Michon) الذي حاول من خلاله إثبات العلاقة الوطيدة بين العلامة المحايثة لشخصية الإنسان وروحه إذ يقول :" فكما أننا لا نفكر في ميكانيزمات الكلام عندما ننطق فالشكل الذي نمنحه

للحروف عندما نكتب يعتبر بدوره حصيلة لا واعية، فالذهن هو الذي يكتب ويتكلم مباشرة، وبرهانه على ذلك وجود عدد من الخطوط بقدر ما يوجد من الأشخاص، خصوصا بعد أن يلج هؤلاء مجال الكتابة الشخصية بتجاوزهم مرحلة المراهقة." [1]

يتجلى لنا من هذا الاستدلال أنه يمكن الكشف عن شخصية الإنسان انطلاقا من شكل الخط الذي يكتب به تعابيره المختلفة، وبيان ذلك إمكانية تأويل الكتابة بحسب صيغتها وأنماطها التي تظهرها الطرق المختلفة لرسم الحروف، ومنه يمكن استخلاص دلالات معينة تبعا لهذه الأشكال، أي أن قيمة الإنسان مختزلة في اللسان منطوقا أو مكتوبا، وهذا ما كشف عنه الشاعر قديما إذ يقول:

وَكَأيّن تَرَى لَكَ مِن صَامت مُعجب   زِيَــادتُـه أَو نقُـصُـه فِي التَّـكـلــم

وهكذا فاللسان يكشف حقيقة صاحبه سواء أكان في شكله المنطوق أم المكتوب، وهذا ما حاول القس ميشون أن يتوصل إليه من خلال التأويلات التي مست عددا من الصيغ (Modes) للرسم الخطي من مختلف الكتابات المعاصرة، ومن أمثلة التأويلات التي قدمها هي أن الشخصية الصريحة والساذجة مرتبطة بشكل الكتابة السميكة التي تصعد فيها الحروف إلى أعلى من بداية الكلمة، أما الشخصية الغامضة فهي التي ترتبط بشكل الكتابات المتشابكة التي تتشابك فيها الأجزاء العليا من الحروف بالأجزاء السفلى فيما بين السطور، وعليه يمكن أن نقول بأن تنظيرات ميشون أثبتت قيمتها الفكرية في حقل الغرافولوجيا، حيث أصبحت مرجعا مهما يستعان به في كل تأويل غرافولوجي لمدة طويلة."[2]

وعليه فالخط يعد من العناصر المهمة في عملية الإبداع الفني والأدبي بوجه عام، إذ أنه يمثل قيمة جمالية ووظيفية، وهذا ما أشار إليه رشيد يحياوي بقوله:" تناول الشعر الجديد كتابة خطية متنوعة، مما أضفت عليه قيمة جمالية ساهمت بدورها في جلب انتباه القارئ حيث نجد الخط يمنح المحمول الشعري قيمة جمالية ووظيفية." [3]

---

1 محمد الماكري: المرجع السابق، ص 83.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص 84.

3 رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، بيروت، لبنان، إفريقيا الشرق، د ط، 1998، ص102

يفهم من هذا الاستدلال أن الخط مظهر من مظاهر القصيدة المعاصرة، لأنه يمنحها شكلها البصري وما يرتبط به من قيم تشكيلية ودلالية، إضافة إلى هذا فهو يضفي على القصيدة الشعرية مسحة جمالية بفضل تنوعاته، الأمر الذي جعل الشاعر يتفنن في هندسة قصيدته بهدف إثارة فضول القارئ وحمله على التفاعل مع النص، وبناء على ما تقدم ذكره فالقيمة الجمالية للخط تظهر في اختيار الخط وتنويعه إضافة إلى انسجامه وتوازنه، وهذا بدوره سيسهم في جمال فضاء الورقة المكتوبة التي تأخذ أشكالا متباينة هندسيا ودلاليا، هذه الممارسة التشكيلية تدخل ضمن وظائف الكتابة الأساسية – الوظيفية التمثيلية، الوظيفة النسبية، الوظيفة التشكيلية – التي تمنح النص بعدا بصريا يشد انتباه القارئ ويوجهه للمشاهدة قبل القراءة، أي معاينة الشكل قبل معاينة الكلمة، لأن الوظيفة التشكيلية هي " إعطاء شكل بصري دال، حيث يمتد الخط نحو الصورة، يصبح مظهره هو مجال الخصوصية، ويدخل الفضاء البصري في حوار مع الفضاء الدلالي اللساني (أي ما يفهم من تراكيب الألفاظ) وبذلك يلتقي الخط والرسم والصورة في فتح أفق للشعر يتسع ويضيق حسب مراحل تطور الأدب,"[1] يبدو أن المعول عليه في الممارسة الإبداعية الحديثة والمعاصرة في مجال الفن والأدب هو تخطيط النصوص أي إبراز شكل الأحرف وأحجامها ومساحة الفراغ بينها، أي أن العنصر البصري (L'élément visuel) هو الذي سيتحكم في رؤية القارئ وتوجيه انتباهه بين ما هو شكل وما هو لغة، فالهيئة الخطية للنص الإبداعي عموما والنص الأدبي خصوصا مقصودة من المبدع أو الأديب، كونه على وعي بدورها في عملية تفعيل وتنشيط فعل القراءة والتأويل.

إن الكتابة بكونها علامة سيميولوجية تفرض هيمنتها على القارئ، إذ تقدم موضوعها وفق هذه التخطيطات المتنوعة والمتعلقة بصاحبها (المبدع) أو بغيره (الخطاط)، وفي هذا المجال يقول أحمد بليداوي:" حينما أكتب القصيدة بخط يدي فإني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة، وأدعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي على الورق، يصبح المداد الذي يرتعش على

1 محمد العمري: بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث، مجلة علامات، ج 53 ، م 14، النادي الأدبي الثقافي بوجدة – المغرب – 2004 ، ص ص47 – 48.

البياض كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم، ويغدو للنص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافا إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن." [1]

تسجل الكتابة من هذا المنظور حضورا للذات الكاتبة عند المتلقي (القارئ)، حيث إنها تمتزج بكيانه النفسي، وذلك أن حركة اليد أثناء الكتابة تتفاعل مع حركة الجسد حتى يغدو الحبر الذي يسوّد بياض الورقة بمثابة الدم الجاري في العروق، وكأنه أيْ المداد لا ينبع من القلم بل من أصابع الكاتب، هذا الانصهار الذي عبر عنه الكاتب، في صورة الكتابة أو في أسلوبه، لذا قيل:" إن الأسلوب هو الرجل".

وتأكيدا لهذه الصورة يتطرق محمد الماكري في مؤلفه " الشكل والخطاب " إلى معادلة السواد والبياض حين الحديث عن البعد الزماني المرتبط بالصوت والبعد المكاني المرتبط بالحرف، أي أ، هناك تلازما بين (الزمان، المكان، البنية الخطية) في تكوين وتشكيل الجانب البصري للنص، بمعنى أنه عن طريق عنصر الزمان تشكل المكان – والنص فضاء مكاني – الذي يمكن من خلاله تحديد شخصية الكاتب وعلاقته بمجتمعه، وذلك انطلاقا من فضاء صفحة الكتابة الخاضعة لعملية توزيع السواد والبياض لأن " الزمن الخطي حسب الماكري – صورة عاكسة للزمان الشخصي للشاعر، فكلما اتصلت البنى الخطية وكثرت الوحدات الخطية (الغرافيمات) وغلب السواد على البياض كلما اتصل زمن الشاعر بزمنه الاجتماعي، في حين أن التوقعات المسجلة في حركة اليد أثناء فعل الكتابة وانفصال البنى الخطية وقلة الغرافيمات وغلبة البياض على السواد يترجم انفصاما بين زمن الكاتب وزمنه الاجتماعي، غير أن هذه الوحدات ترجمة للاوعي الشاعر وزمنه، فالنص الشعري بين موضعين؛ الأول موضع انفتاح / انفتاح (extraverti) حين تغلب البنى الخطية المشكلة للسواد، أما الثاني فموضع انغلاق (intraverti)حين يغلب البياض." [2]

ما يلفت الانتباه في هذه الرؤية هو أن التشكيل الخطي للنص الأدبي يرتكز على عنصري الزمان والمكان المرتبطين بلعبة السواد والبياض، أي عملية ملء الصفحة وإفراغها، وهذا بطبيعة الحال

1 أحمد بلبداوي: حاشية بيان الكتابة، المحرر الثقافي، 19 أفريل 1981، ص 226.

2 محمد الماكري: المرجع السابق، ص 101.

بلا وعي المبدع سواء أكان شاعرا أم كان كاتبا، كما أن مساحة غلبة البياض أو السواد تعكس صورة الذات المنسجمة مع مجتمعها في حالة انحصار السواد، و المنفصمة عنه في حالة توسع رقعة البياض، وهدا مؤشر على أن الكتابة مرآة عاكسة لشخصية صاحبها من حيث طبيعتها وأفكارها ومواقفها في الحياة.

4- مفهوم الكتابة في القرآن الكريم :

إن المتمعن في مفهوم الكتابة بطبيعتها المختلفة ومعانيها المتباينة التي وردت في القرآن الكريم يدرك بأن هذا المفهوم – الكتابة – له مدلولات حسب السياق الذي ارتبط به حيث يتعلق المدلول الأول بالكتابة الإلهية بحكم أنها " ترتبط باللوح المحفوظ " و ب" عليين " وهو علم لكتاب تدون فيه أعمال الصالحين من عباد الله و ب "سجين" وهو موضع فيه كتاب لأعمال الكافرين ... والكتابة الإلهية كذلك هي الكتاب المنشور بمعنى صحيفة الأعمال، وتأتي الكتابة الإلهية أيضا بمعنى القدرة والفريضة والقرآن نفسه، بالإضافة إلى الكتب السماوية الأخرى مثل التوراة والإنجيل وصحف إبراهيم". [1]

من خلال التأمل في هذا المقطع القولي يتبين لنا أن الكتابة لها بعدان أحدهما سماوي والآخر أرضي، أي ما ارتبط بعلم الله سبحانه وتعالى وقدرته بأحوال عباده في الحياة من الولادة حتى الوفاة، وذلك بتسجيل أعمالهم في صحائفهم التي سيتلونها يوم القيامة، وأخرى كتابة بشرية تتعلق بعلاقة الإنسان مع الإنسان في المعاملات بدليل أن القرآن الكريم حث عليها بصريح العبارة في شكل أمر لا يقبل التأويل وذلك حين يتعلق الأمر بتسجيل العقود لقوله تعالى:" يَا أَيُهَا الذِينَ آمَنُوا إِذَا تَدَايَنتُم بِدَين إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى فَاكتُبُوه ..." [2]

بالنظر إلى مصطلح الكتابة نجده ينسحب على المفهومين كونهما حجة ودليل ثابت للإنسان وعليه، غير أنهما يفترقان بحكم أن الكتابة الأولى أشبه بالكتابة الأصل أو ما سماه دريدا

---

1 حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص، 105، 106.
2 سورة البقرة، الآية 281.

(Archiécriture) وهي السابقة للكلام في نظره، أما الكتابة الثانية فهي صدى للكتابة الأولى."[1]

نستخلص من خلال هذا الاستدلال أن الكتابة البشرية وعي وممارسة في حياة الأفراد والجماعات، إذ تلزم صاحبها أن يكون عارفا بالخط بصفة أساسية كما تلزمه أن يكون عارفا من جهة أخرى بالقراءة حتى يتمكن من معرفة ما له وما عليه، وكونها صدى للأولى بمعنى حتى يستطيع المرء أن يقرأ بصورة أو بأخرى صحيفة أعماله يوم الحساب دون صعوبة، وهنا يمكن أن يطرح التساؤل الآتي: معلوم أن الكتابة والقراءة أمران متلازمان كلاهما يستدعي الآخر، وبالتالي فكيف للأمي أن يقرأ؟ وهل يمكن حدوث قراءة في غياب كتابة ؟

إن الإجابة عن هذا التساؤل تقودنا إلى القول بأن مسألة الكتابة والقراءة تكريم للإنسان عن بقية المخلوقات الأخرى، وكونه معني بالخطاب لأهليته لذلك، فهو مكلف في الدنيا ومسؤول عن أعماله يوم القيامة، وهذا بصرف النظر عن تعلم ثقافة الحرف، إضافة إلى هذا فهي صفة لازمة له بالضرورة كما هي صفة النطق والتعبير باللسان، وإلا كيف يُتصور أن يقرأ صحيفة أعماله إذا كان لم يتعلم الكتابة بالمعنى الحرفي لها ؟ هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك استثناء خصّ الله به الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم بأن أنعم عليه بنعمة البيان حين أمره بقراءة ما ليس مكتوبا أمامه، وذلك دون معرفة سابقة له بالكتابة أو القراءة.

وتأسيسا على هذا النحو فإن المتأمل في معنى فعل الكتابة الإنسانية على مدى التاريخ وفي أشكالها المختلفة يدرك أنها محاولة عقلية إبداعية تسلح بها الإنسان من أجل إثبات وجوده ومقاومة الموت، وهذا ما نجده عند الشعراء الجاهليين الذين تخيلوا كتابتهم "حجرية" وتصوروا قوافيهم " سلاما " أي حجارة، وأنها سوف تبقى بقاء "الوحي / الكتابة" في الحجر الأصم مقابل أشعارهم التي يرجون لها الخلود نفسه، وهي إشارة إلى مسألة الوعي بالكتابة قولا وفعلا.

1 حسن البنا عز الدين: المرجع السابق، ص 104.

القرآن الكريم/ الذهنية الكتابية:

لقد أحدث القرآن الكريم تحولا جذريا في مسار الثقافة العربية، بحكم أن المرجعية الفكرية التي جاء بها الإسلام طرحت رؤية مخالفة لما كان سائدا من قبل، وذلك بتصحيح علاقة الإنسان مع الله والإنسان والكون، هذه الرؤية الجديدة استطاعت أن تحقق قطيعة معرفية لطبيعة الأفكار والمعتقدات التي تؤطر المجتمع الجاهلي آنذاك، هذا التحول الجديد كان بفضل النص القرآني الذي نقل الأمة من ثقافة العفوية والارتجال إلى ثقافة التأمل والتدبر، ومن ثقافتها الشفوية إلى ثقافة الكتابة والقراءة، وفي هذا المجال يقول أدونيس:" لم يكن القرآن رؤية جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان كتابة جديدة."[1]

يفهم من قول أدونيس أن النص القرآني أحدث خلخلة في القيم والمفاهيم من خلال الممارسة الكتابية الجديدة على مستوى اللغة والإنسان والعالم، وذلك بإعادة النظر في بنية العلاقة التي أحدثت التجاوز والتشويش للمفاهيم الموروثة من الثقافة الشفوية خاصة في الشعر الشفوي (الأنموذج) باعتباره ديوان العرب، ومن خلاله يمكن الوقوف على مستوى ثقافة القوم ومعرفة ما فيها من مزايا ومآخذ.

ومن هذا المنطلق يبدو أن تأثير النص القرآني في الذهنية العربية كان واضحا بداية من لغة القصيدة الشعرية وبلاغتها التي كانت إلى حد ما بلاغة النص القرآني، إضافة إلى المعايير التي اعتمدت في ممارسة إنتاج النصوص الشعرية وفق أسس وشروط ثقافة الكتابة.

وعليه فقد سجل هذا التحول في الشعر العباسي وغدا البحث مستمرا في إيجاد نص مغاير يبعث على الدهشة والإعجاب، لأن الشاعر لم يعد ينظم أشعاره على مثال سابق بل هو "مأخوذ بالرؤيا ليكشف عن عوالم غامضة لم تكن معروفة من قبل، إن مفهوم الشعر تحول فهو يعبر عن نمط معين من الأشياء، وعن حدث جديد، وعن تجربة جديدة، وعن لغة تعبير جديدة.[2]

1 أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص35.
2 أدونيس: الثابت والمتحول تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ج2، ط1، 1977، ص.109.

يتضح من هذا أن بلاغة النص المكتوب في هذا العصر بدأت تبتعد عن الاتباعية والتقليد احتذاء بالنموذج القرآني – النص القرآني – وذلك من خلال تغيير منهج التعامل مع اللغة أسلوبا ودلالة في التعبير عن صورة الذات والعالم بشكل مختلف لما كان عليه سابقا، ومن الشعراء الذين مارسوا سلطة الابتداع: (مسلم بن الوليد، بشار بن برد، أبو العتاهية، أبونواس، أبوتمام)، هؤلاء الشعراء اشتغلوا على الممارسة النصية انطلاقا من مبدأ المغايرة والمغامرة الفنية، حيث منحوا معطيات العالم المحسوسة أبعادا مجازية ورمزية بحثا عن جمالية النص التي تتجلى في التناقضات كالغموض والوضوح، الباطن والظاهر، الحلم والواقع، وتبيانا لهذه المسألة نورد أهم المبادئ الجمالية لشعرية الكتابة المتأثرة بالنص القرآني والدرس النقدي، والتي تحدّدت عند أدونيس في الآتي:

1- مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج مسبق، فعلى الشاعر أن يبتدئ شعره ابتداءً لا على مثال سابق، وتتضمن بالضرورة اكتشاف آفاق جديدة في طرق التعبير.
2- اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكل من الناقد والشاعر، فكتابة الشعر وقراءته تستلزمان معرفة وخبرة ومِراساً، ولا تكفي البداهة والارتجال.
3- نشوء نظرية جمالية جديدة فلم يعد الوضوح الشفوي معيارا للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح يعد على العكس نقيضا للشعرية، فالجمالية الشعرية تكمن في النص الغامض المتشابه، أي الذي يحمل تأويلات مختلفة ومعانٍ متعددة.
4- إعطاء الأولوية لحركية الإبداع والتجربة بحيث يبدو الشعر تجاوزاً دائماً للعادي المشترك والموروث " لا يهاب أن يخرق الإجماع " كما يعبر عن ذلك الجرجاني، بحيث تصبح الشعرية ضربا من الفتنة.[1]

إن قوانين إنشاء النصوص أو ما يسمى بشعرية النص تركز على المخالفة والتكثيف والتوتر في التجربة الشعرية وإنجاز النصوص، وبالتالي فإن مكانة هذا الشاعر أو ذاك وقيمة نصه يكتشفها القارئ (المتلقي) الذي يفاجأ ويصدم بعدم إيجاد توقعاته المسبقة تجاه نص من النصوص، خلاف ما كان

---

1 يُنظر: أدونيس: المرجع السابق، ص53، 54 بتصرف.

يحصل له مع النصوص السابقة (المعيارية) التي تقدم عادة ما يعرفه المتلقي، ومن أمثلة ذلك يمكن إدراج شعر أبي تمام ضمن هذا المجال كونه مؤسسا على جمالية المفارقة التي أحدثت آنذاك إزعاجا للمتلقين الذين لم يتمكنوا من فهم تلك المعاني التي كانت مستبطنة بفعل فعالية المجاز، وبهذا أحدث هذا النمط من نصوصه الشعرية تساؤلات عدة من بينها أنه سُئل مرة: لم لا تقول من الشعر ما يُعرف؟ فقال أبو تمام، وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟

وأمام هذا الموقف نجد أن المتلقي يطلب الوضوح في القول الشعري بينما الشاعر يريد من المتلقي أن يقتحم مجالات لم يعهدها من قبل في هذا المجال، هذا الغموض في شعرية أبي تمام يُعدّ جمالية تحفز المتلقي على إعمال الفكر وتغيير تقاليد التلقي، وقد أشار الناقد الآمدي إلى ذلك في قوله:" كثير مما أتى به من المعاني ما لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا بعد الكد والفكر وطول تأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس."[1]

يبدو أن غموض شعر أبي تمام مرجعه حسب النقاد توظيف الغريب من الألفاظ والإغراق في البديع مع الإفراط في طلب الاستعارة والتشبيه، وربما هذا الذي جعل نصوصه تستغلق على المتلقي ويعاني في فهمها خاصة من لم يكن متمرسا وذا خبرة في هذا الشأن، بدليل أن العلماء ونقاد الشعر فهموا أشعار أبي تمام وهذا ما استدركه الآمدي بقوله:" إن الذين أعرضوا عن شعر أبي تمام لم يفهموه، بينما فهمته العلماء وأهل النقد في علم الشعر."[2]

إن عملية تلقي أشعار أبي تمام حدثت ضمن شروط وخصائص الشفوية، وهذا ما جعل عملية التلقي غير ناجحة بحكم أن هذه النصوص موجهة للعين – التلقي البصري – باعتبارها علامات بصرية توفر لصاحبها (المتلقي) مساحة الاستيعاب والتأمل ولإدراك من حيث المكان والزمان والمراجعات، وذلك خلاف الأذن – التلقي السمعي- التي تسمع فقط ولا يتأتى لها مع ذلك التأمل والتدبر كونها تتلقى أصواتاً محكومة بالزمن و عرضة للتلاشي والاختفاء فور نطقها.

1 الآمدي : الموازنة بين الطائيين ج1، تح: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، دت، ص139.

2 د.مشري بن خليفة: الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية – دراسة – وزارة الثقافة ، الجزائر، د ط، 2007، ص 70.

وهكذا يمكن القول بأن النص القرآني فتح آفاقا واسعة للشعر من جهة وللنقد من جهة ثانية، بدليل أنه كان ثورة فكرية وثقافية ربطت المثال بالواقع أو السّماوي بالأرضي، لأن لغة القرآن الكريم إلهية أو نبوية من جهة كونها وحيا، وإنسانية شعرية من جهة أنها هي لغة الشعر الجاهلي، وأمام كل هذا فالنص القرآني هو أساس الحركية الثقافية الإبداعية في المجتمع العربي الإسلامي، وذلك أنه ساعد ومهد لنقل ثقافة المجتمع العربي من الشفوية الشعرية الجاهلية إلى شعرية الكتابة، وفي خضم هذه المعطيات استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يصوغ مبادئ الشعرية الكتابية فيما كان يصوغ نظرية النظم القرآني والتي كان قد مهد لها بعض النقاد خصوصا الناقد الصولي (المتوفي عام 336م) الذي كان ينظر للشعرية العربية انطلاقا من أنموذج أبي تمام الذي تفوق على نظرائه من أهل الصنعة في الشعر مناقضا بذلك الشعرية الشفوية الجاهلية شكلا ومضمونا، ولهذا فإن "عبد القاهر الجرجاني" أعطى لهذه المسألة بعدا نقديا متكاملا في كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" من خلال نظرية النظم التي تعد الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص.

إن الأحداث التي صاحبت القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف من تدوين وعدمه في مواضع متفرقة تمت بشكل تدريجي تبعا للظروف السياسية والاجتماعية، حيث بعد استتباب الأمور لصالح الدولة الإسلامية بقي الاعتماد على المشافهة، أما بخصوص الشعر والأدب فقد استمرت الشفاهية إلى فترة متأخرة عن هذه الحقبة، بدليل أن الشاعر ذا الرّمة وهو شاعر أموي كان يخفي عن الناس أنه يكتب ويقرأ، ويروى أنه تفطن له ذات مرة بأنه يعرف الكتابة فخجل من ذلك، وطلب من مكتشفه أن يكتم عنه ذلك كونه يعد عيبا عندهم، والعيب هنا هو الاعتماد على الكتابة بدل الذاكرة، أي الاعتماد على مصدر خارجي مع أن الأفضلية تكون للمصدر الداخلي ألا وهو ذاكرة الشاعر.[1]

يبدو أن التمسك بالمعيار الشفوي قبل الإسلام كان بمثابة المنهج المتبع في عملية التواصل والتبادل الثقافي، وذلك أن الجانب الصوتي كان هو مرتكز القول الشعري الشفوي في الجاهلية، كما

1 ينظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، ج1، ط2، ص 458 بتصرف.

أن بلاغة الشاعر كانت تقاس بمدى قوة ارتجاله في الكلام، لذا كانت الكتابة أمرا ثانويا غير متداول، والمتداول منه محدود جدا بحكم أنه نشاط خارج عن الذات الإنسانية، وقد يمارس في خفية عن أعين الناس لاعتقادهم أنه منقصة للشخص من حيث قوته الفكرية والأدبية، لكن مع مجيء الإسلام حدث تحول شامل في شعرية النظم، أي النص المحدث، لأن النص القرآني أثر في بلاغة القصيدة أسلوبا ودلالة، وقد تجلى ذلك في تلك المشابهة الفنية بين النصين – النص القرآني والنص الشعري- بحكم أن الممارسة النصية خضعت لشروط ثقافة الكتابة في العصر العباسي.

وبالموازاة مع هذا يبقى النص القرآني الأنموذج الذي لا يمكن مضاهاته بأي نص آخر مهما بلغ مستواه الأسلوبي، وهذا ما يؤكده محمد أركون – وهو اعتراف المستشرق بلاشير- بخصوص انسجام القرآن الكريم واتساقه بقوله:" إن الأمر يتعلق بإبداع أدبي مزود بطاقة إبداعية يمكن القول إنها لا نهائية ضمن الظروف الحالية لإمكانياتنا في القراءة ..."[1]

يتأكد لنا من خلال هذا الاعتراف أن النص القرآني لا يمكن محاكاته بأي نص إبداعي مهما بلغ من الفصاحة وأساليب البلاغة الرفيعة كونه نصا معجزا من حيث البيان والتبيين بصورة ممتنعة.

5- الكتابة /القراءة :

إن ما ينجز من نصوص بفعل الكتابة يطرح مستقبلا للقراءة، بحكم أن الكتابة تتضمن القراءة كوجود بالقوة، وهذا ما اشتغلت عليه النظرية النقدية الحديثة حين نقلت محور الوعي من الكاتب إلى القارئ بأشكال مختلفة، وذلك أن الوعي الكتابي يتأسس على وعي الذات الكاتبة والقارئة على حد سواء، ومن ملامح الارتباط بين فعلي الكتابة والقراءة هو أنه في تاريخ الوعي الكتابي إشارة ضمنية تمنح اعتبارا للقراءة بل حتى قبل وجود الكتابة ذاتها، وعليه فكل كاتب هو قارئ لعمله قبل غيره، ومن هنا تبرز أهمية القارئ الضمني، وفي هذا السياق يقول ألبرتو مانغويل

1 محمد أركون: القرآن من التفسير الموروث إلى تحليل الخطاب الديني، تر، هاشم صالح، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2001، ص 114.

(Alberto Manguel) في كتابه"تاريخ للقراءة"معلقا على نص جاك دريدا بقوله: « يجب على الكاتب الذي يعطي معنى لعمله أن يكون قارئا له ».[1]

ما يمكن استنتاجه من هذا الكلام هو أن يبني الكاتب نصوصه بطريقة قبلية للقراءة، أي يستحضر قارئا خلال نسج البنية اللغوية، وأن يمنح نصه مساحة لقراءات غيره، وهذا ما أشار إليه رولان بارت (R.Barthes) في إحدى مقالاته حين تحدث عن الكاتب اللازم والكاتب المتعدي ودور كل منهما، ملمحا إلى أهمية الكاتب المتعدي الذي ينتج نصا بزمن يفرض نفسه على القارئ وكأنه هو الذي يختاره القارئ لتوفره على فكرة المتعة التي يحققها فعل القراءة، أما الكاتب الآخر (الكاتب اللازم) هو الذي ينسج نصوصه وفق غايات محددة كالتعلم والانتقاد، هذا النوع من النصوص يختاره القارئ كوسيلة لتحصيل وظيفة من هذه الوظائف، وكأننا بهذا أمام نصين للقراءة أحدهما موجه للإنتاج والآخر للاستهلاك.

وفي هذا الإطار يمكن القول بأن القراءة كتابة ثانية للنص:" لأن كل قارئ متحمس للقراءة يكتب في ذاته من خلال الفعل القرائي – رغبة الكتابة ظن فلذة القراءة انعكاس للذة الكتابة، وكأن القارئ طيف للكاتب " (غاستون باشلار) (G . Bachelard) إضافة إلى هذا فإن العلاقة بين الكاتب والقارئ تطرح مفارقة عجيبة بدعوى أنها علامة موت و حياة لكل من الكاتب والقارئ، فخلق دور الكاتب يقضي باختفاء القارئ، والعكس صحيح، أي لكي يتم تحقيق نص ما يجب على الكاتب أن ينسحب من الوجود، وإذا كان الكاتب موجودا فإن النص يظل ناقصا، ولا يكتمل وجوده إلا عندما ينتهي الكاتب منه، بمعنى أن النص ميت ولا يحي إلا على يد القارئ، ومن هذا التداخل بين فعلي الكتابة والقراءة يبرز دور القارئ بحكم أنه " الموقع الحقيقي على شهادة حياة النص، لأنه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنه أدب، فهو الذي يضفي عليه بالتالي السمة الإبداعية أو قل الذي يُقرّ له بها".[2]

---

1 حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، ص 135.

2 عبد السلام المسدي: النقد الأدبي وانتماء النص – مجلة علامات، ج5، م : 2 سبتمبر 1992 المملكة العربية السعودية، ص16.

يتضح من هذا الاستدلال أن القارئ يمتلك النص بعد أن ينتهي الكاتب من إنجازه، ويبقى هذا النص صامتا حتى اللحظة التي يلتقي فيها بالقارئ الذي يمنحه الحياة والوجود بالفعل، وبالتالي يكتسب النص كتابة ثانية، فالنص لا اعتبار له في غياب القارئ، لذا وجد هذا التلازم والاستدعاء بين الكتابة والقراءة حيث "لم تكن الكتابة هي الاختراع الوحيد الذي جاء إلى الحياة لحظة النقش الأولى تلك، فثمة خلق آخر حدث في ذلك الوقت، لأن غرض فعل الكتابة كاد أن ينقذ النص، فقد خلق النقش في ذات الوقت قارئا، وهو دور جاء إلى الوجود قبل أن يكتسب القارئ الأول حضورا ماديا، وفي حين كان الكاتب الأول يحلم بفن جديد من خلال صنع علامات على قطعة من الطين، فإن فنا آخر أصبح موجودا ضمنيا، بدونه تصبح العلامات لا معنى لها على الإطلاق، لقد كان الكاتب صانع رسائل، خالق علامات، ولكن هذه العلامات والرسائل كانت تتطلب ساحرا يفك شفرتها، يتعرف معناها، يعطيها صوتا، كانت الكتابة تتطلب قارئا."[1]

انطلاقا من هذا الاستدلال يبدو أن الكتابة تستدعي القراءة، ولا يمكن أن تكون ثمة قراءة متوقعة دون كتابة، لأن الكاتب يحركه القارئ قوة وفعلاً، أي ضمن رحلة الكتابة كقارئ موجود بالقوة، وبعد الانتهاء من كتابة النص وقراءته تحقيقا يكون وجود القارئ في صورته الفعلية كقارئ موجود بالفعل، وهذا ما تكلم عنه إيزر (Izer) حين حدد قطبين متلازمين للنص؛ قطب فني يتعلق بالمؤلف وقطبب جمالي يتعلق بالقارئ، وعلى ضوء هذا التحديد يكون النص كتحقق فعلي، وعليه فالنص يستمد وجوده بفعل هذا الاشتراك بينهما، أي بين مؤلف يُركب وقارئ يفككك. والكاتب في هذه الحال " لا سلطة له على ما كتب ونشر، لأنه يكون بذلك قد سلمه للغرباء والمستقبل".[2]

تبرز من خلال هذا الاستشهاد مكانة القارئ ودوره في إنتاج المعنى للنص، بل إعادة إنتاج النص أو الكتابة الثانية له، بدليل أن النص انتقل من ملكية المؤلف إلى ملكية القارئ، وهذا ما أعلن عنه النقد في هذا الإطار، حيث الإعلان عن موت المؤلف يتزامن مع ميلاد القارئ، وفي هذا تجاهل وتغييب لدور المؤلف كما يذهب إلى ذلك بعض المنطرين البنيويين وما بعد البنيويين معتدين في ذلك

---

1 حسن البنا عز الدين، المرجع السابق، ص138.

2 جون ستروك وآخرون: البنيوية وما بعدها، تر.محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1996، ص23.

بالنص والقارئ على حساب الكاتب، وذلك بهدف منح دور للقارئ في العملية الإبداعية نفسها. وهكذا نجد أمر الاهتمام هذا بالقارئ عند جادامر (Gadamer) عندما حاول أن يوازن بين القارئ والنص بغية تخليصه من سيطرة المؤلف.

الفصل الثّاني

التشكيل السمعي في الخطاب الشعري العربي القديم

مدخل منهجي.

1- بلاغة الصوت.

2- النظم الشفوي.

3- الوزن والقافية.

4- الإلقاء والإنشاد.

5- التلقي السماعي.

6- أشكال البنيات السمعية (نماذج تطبيقية).

مدخل منهجي :

يولي الخطاب الشعري العربي القديم اهتماما بالغا للجانب السمعي في القصيدة، وذلك بحكم الثقافة الشفاهية التي تحكمه، لذا فهو يركز في عملية الإبداع الشعري على التشكيل الخارجي للنص الشعري، من ذلك مثلا: الإيقاع والوزن و القافية، هذا الحرص على الجانب السمعي هو استجابة لطرق استقبال النص الشعري والمتمثلة في حاسة الأذن، لأن القصيدة سماعية بل إنشادية وغنائية، حيث كانت تقدم أو تلقى في أسواق العرب المعروفة كسوق "عكاظ" وغيرها.

وعليه فقد كان شعراء هذه المرحلة – المرحلة الجاهلية – يحرصون على إنتاج الأشكال السمعية للنصوص الشعرية، التي تتميز بسمات خاصة مراعاة لظروف تلقيها في هذا العصر، وقد عمل هذا النوع من الخطاب – الخطاب الشعري العربي المسموع – على حفظ التراث الشعري عبر انتقاله من الشاعر نفسه أو ذاكرة الرواة إلى سماع الجمهور، واعتبارا لهذا فقد عول الشاعر الجاهلي على إبداع هذا النوع من الخطابات المسموعة التي كانت ترتكز في الأساس على الوزن الشعري، باعتباره أحد مقومات بقاء هدا التراث الشعري وعدم ضياعه، ولأنه وفق هذا النوع من التشكيل قام مقام المكتوب في جمع الكلام الشعري في إطار البحر والعروض، إضافة إلى هذا فقد كان النص يجمع داخله مفردات يصعب على الرواة تغيير مفردة من مفرداتها، كما لعب الجناس الصوتي وغيره دورا ساعد على الحفظ والتذكر.

1- بلاغة الصوت :

يعتمد الشعر العربي (الجاهلي) في عملية إبداع النص الشعري وإنتاجه على الدال الصوتي، بحكم أنه مرتبط بثقافة شفاهية مؤسسة على جانبين هما : الصوت والسماع، أي ما يرتبط بالمرسل والمتلقي عبر قناتي الإرسال الطبيعيتين (فم – أذن)، وهذا ما يؤشر على علامة الصوت بالكلام، بدليل أن الصوت يستدعي السماع، والمتتبع لمكونات النص الشعري العربي، في هذا الإطار – إطار المرحلة الشفاهية – بشيء من الشرح والتحليل يدرك أهمية هذا الجانب الصوتي الذي استطاع الشاعر بفضله تحقيق الإشباع على المستوى الدلالي والتأثير في المتلقي (المستمع) ، كما أنه يعكس في الوقت نفسه الطبيعة الإنشادية لهذا الشعر الذي جمع في الأداء بين المعنى اللغوي والإلقاء النغمي والتعبير الجسدي، أي أنه جمع بين العلامات اللغوية وغير اللغوية في عملية التواصل، وإزاء هذا المعنى يقول حسين عبد الجليل يوسف:" إن المستوى الصوتي للغة هو الأساس الذي يقوم عليه بناء مفرداتها وصيغها وتراكيبها ..." .[1]

يتجلى لنا من خلال هذا الاستدلال أن المستوى الصوتي للغة الأدبية خاصة الشعرية منها هو الأساس الذي تبنى به في مختلف مستوياتها، وهذا ظاهر من حيث القوة التعبيرية للأصوات المتمثلة في طبيعة الصوت ومخرجه ودرجته، ومن هنا فأهمية العنصر الصوتي تتحدد في وظيفته التمييزية والتأثيرية في الخطاب الشعري" لأن للخطاب الشعري دلالة مزدوجة قائمة على المباشرة والإيحاء في آن واحد، لذلك يكون تأثيرهما على المتلقي كبيرا وسطوتهما قوية في إحساسه وشعوره، فضلا عن ذلك فالخطاب الأدبي يقوم بترميز شفرته باللغة، لكنها ليست لغة الكلام العادي بل لغة ما وراء اللغة (Extra language) التي تتعمق المستوى السطحي للخطاب وتنفذ منه إلى إنتاج دلالة النص، وخلق المتعة الجمالية فيه عبر التأويل المفتوح المعتمد على ذلك الترميز".[2]

إن ارتباط اللغة الشعرية بالنظام الصوتي الشفوي يحيلنا على تلك العناية بالصوت ومميزاته عند الشاعر العربي في ظل ثقافة التواصل المنطوق، حيث استطاع أن يفجره في بنية كلامه الشعري تأليفا

---

1 حسين عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص 13.

2 قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، ط1، 2000، ص 18.

وتلحينا، وذلك أنه مهتم بثقافة التشكيل السمعي في عملية ممارسة إبداعاته الفنية، وكأنه بذلك يحاول أن يعود بهذا الشعر إلى منابعه الأولى المرتبطة بالإنشاد الذي هو صوت، والصوت سماع، وهذه الثلاثة عناوين لشيء واحد هو الشعر العربي الشفوي الذي جمع بين متعة الكلمة ومتعة الأداء، وهي ميزة خاصة عند العرب دون غيرهم من الأقوام والأمم على حد قول "الجاحظ" – أي أن قوة الكلمة دلاليا مقترنة بحسن الأداء، لذلك ينبغي الإشارة هنا إلى المؤثرات الصوتية ومدى ارتباطها بالمعنى في القول الشعري لأن " الشاعر الجاهلي قد جعل الصوت في أشكاله عنصرا إبداعيا تصويريا مهما." [1]
بالتأمل في هذا المقطع القولي يتبين لنا أن الجانب الصوتي في عملية الإنجاز الشفوي للشعر كان هو المحور الذي تدور حوله العملية الإبداعية لفنه الشعري سواء تعلق ذلك باللفظ أو التركيب أو التقطيع أو الجرس أو بنية اللغة الموسيقية، وذلك أنه عنصرا جماليا موازٍا لما سبق ذكره، وصورة هذا الشعر لا تكتمل جماليتها إلا في ذلك الأثر والوقع الذي تتركه في الأذن استنادا إلى قول ريتشاردز (Richards) :" إن أولى الأفكار التي تنشأ عندنا أثنا قراءتنا للشعر هي الأفكار التي تحدثها الكلمات، غير أن هناك أفكارا أخرى لا تقل عنها أهمية، أفكارا قد تحدثها الصور اللفظية السمعية مثلما يحدث في حالة الألفاظ التي تحاكي الأصوات."[2]

من خلال هذا الطرح يبدو أن البعد الصوتي في إنجاز الشعر الشفوي له قيمته الفنية، بدليل أن النص لا يبلغ تمامه الدلالي والجمالي إلا بعد أن يدمج المتلقي وعيه بوعي النص، وهذا الفعل لا يتحقق إلا بوجود الصورة اللفظية التي تقع بعمق على الأذن محدثة بذلك ما يسمى بالخيال السمعي، وهذا طبعا يتم تسجيله أثنا الحدث الإنشادي الذي يرتكز على مميزات الصوت واللغة والموسيقى، إضافة إلى هيئة الجسد وحركته، ولأن القصيدة هي أبيات النص مؤداة شفويا من طرف الشاعر، فلا شك أن صوت الشاعر يجعل النص مفعما بالإشارات الدالة، كما أن طريقة الأداء نفسها من حيث

1 محمد العيد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988، ص 13.

2 ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، تر: الدكتور مصطفى بدوي، مراجعة، د. لويس عوض، المؤسسة العصرية العامة للتأليف، د ط، 1961، ص 182.

الخفة والبطء، ومن حيث اللحن المختار ، وكل ذلك يدخل في بلورة القصيدة بوصفها عنصرا من أهم العناصر في تحديد الشعر الشفوي.

وبما أن هناك ارتباط بين الصوت والمعنى، فإنه يتعذر توضيحه كونه يشكل علاقة غامضة، لأن الشاعر العربي اعتمد طريقتين في عملية الأداء الشفوي هما (الأداء الصوتي والأداء الدلالي)، حيث يقوم في الأداء باحترام العروض والوزن، أما في الثانية فيقف عند الفواصل والنهايات الجملية بغية إتمام الدلالة الجزئية أو الكلية، وتحقيق هذه الطريقة يتم أحيانا بصورة تجعله يخرق قوانين الوقفة العروضية عند نهاية الأشطر والأبيات، وبناء عليه فإنه من الصعب الوقوف بشكل صحيح على الطريقة التي كان يتم فيها العمل الإبداعي للشعر الشفوي قولا وأداء، وذلك نظرا لغياب الصورة الصوتية للإلقاء، وهذا ما يؤكده أحمد بوزفور في قوله :" ... فإنه من المستحيل ضبط النظام الصوتي للشعر الجاهلي كما كان ينتج وينشد ويتلقى في عصره".[1]

لا شك أن العلاقة بين الإنتاج والإنشاد والتلقي للشعر الشفوي علاقة قوية قائمة على الانفعال والتفاعل، انطلاقا من مبدأ التأثير والتأثر لكل من المرسل (الشاعر) والمرسل إليه (المتلقي السامع)، هذا من ناحية المعرفة الإجمالية، لكن تبقى الصورة غامضة من ناحية المعرفة التفصيلية لذلك الحدث الكلامي والموقف التقبلي الذين يسجلان في موقف العملية النقدية من حيث التقييم والتقويم كما كان يجري الأمر في الأسواق العربية مثل سوق عكاظ مع النابغة الذبياني وأمثاله، وبالتالي فضبط النظام الصوتي أثناء أداء العملية الشعرية يبقى أمرا مستحيلا ما دمنا لا نملك مثالا حيا أو صورة عملية تقدم الكيفية الحقيقية لعملية الداء والتلقي صوتا وصورة تضاف إلى هذا التوصيف النظري.

ومتابعة الحديث في هذا الإطار المتعلق بعلاقة الصوت بالمعنى يدفعنا للحديث عن التأثيرات الصوتية في الشعر القديم (الجاهلي)، وذلك من خلال تقديم صورة عن المحاكاة الصوتية التي يتحدد معناها حسب أولمان (Ullmann)في الآتي،" إن المحاكاة الصوتية هي نوع من التوافق بين العلامة اللغوية ومعناها".

1 أحمد بوزفور: تأبط شرا، نشر الفنك، المغرب، د ط، 1990، ص 17.

انطلاقا من هذا التعريف فإن دراسة المستوى الصوتي في تمثيله للمعاني أو من حيث إيحاءاته الدلالية تشمل الوزن والإيقاع الصوتي وبعض المظاهر الصوتية الأخرى كالتكرار، والتوازي الصوتي، والقوة التعبيرية للأصوات، أو محاكاة الأصوات للمعاني (Onomatopée)، وهنا يجب الإشارة إلى نوعين من المحاكاة حسب محمد العبد " 1) محاكاة عن طريق الصوت (الحرف) 2) محاكاة عن طريق الحركة"، استطاع محمد العبد أن يميز بين أربعة أنماط من المحاكاة من خلال الاستقراء للشعر العربي القديم (الجاهلي) وهي:

1- محاكاة عن طريق تكرير صوت واحد أو أصوات متقاربة في كلمة أو عدة كلمات متوالية، وأهم الأصوات التي نقوم بوظيفة المحاكاة في هذا النوع هي: الشين، الجيم، التاء، القاف، ومن ميزات هذه المجموعة من الأصوات أنها ذات قيمة تصويتية خاصة

2- محاكاة عن طريق تكرير عدة أصوات تنتمي إلى مجموعة صوتية واحدة في عدة أبيات أو قصيدة كاملة، مثال ذلك أصوات الصفير في القصيدة الثلاثين من ديوان (عبيدة بن الأبرص)، حيث تكرر في هذه الأصوات (س، ز، ش، ص) في القصيدة ستا وخمسين مرة، منها أربع وثلاثون للصاد وحدها، وبهذا فإن صوت الصاد يمثل المفتاح الصوتي للقصيدة.

3- محاكاة توزيعية: وهي تكرير عدة أصوات من مجموعة صوتية مختلفة تتوزع في عدة أبيات أو نص كامل محاكية الجو العام للنص، ومن مميزاتها أنها تشترك في صفات صوتية كالجهر والهمس والشدة أو الرخاوة.

4- محاكاة بتكرار إحدى الحركات حيث يلاحظ أنها (الحركات) تزود الكلمات بنغمات مناسبة وتعبير شعوري مفتوح مثال ذلك قول الأعشى يصف سمنة محبوبته:

هِرْكُولة فُتقٌ دُرْمٌ مَرَافِقُهَا.

بالتأمل في هذا الشطر من البيت الشعري نلاحظ أثر الضمات المتوالية في تصوير ضخامة هذه المرأة (محبوبة الشاعر) فالضمة على التاء في الكلمة الأولى والضمات الثلاث على الفاء والقاف في الكلمة الثانية والضمتان على الدال والميم في الكلمة الثالثة والضمة على القاف في الكلمة

الأخيرة، وعند النطق بهذا الشطر فإن هذه الضمات تجعلنا نمط شفاهنا إلى الأمام ونكورها تكويرات متعاقبة في هيئة تصور الضخامة التي يريد الشاعر أن يصورها، ولا شك أن الشاعر في إنشاده هذا البيت قد تعمد هذا التكرار (تكرار الضمات).[1]

وتأسيسا على هذا فإن القيمة التعبيرية للصوت موضوع شغل القدماء والمحدثين، انطلاقا من فلاسفة اليونان مرورا باللغويين العرب القدماء وانتهاء بالدراسات المعاصرة في الشعرية واللسانيات والسيميائيات، هذا الموضوع المتعلق بالدراسة الصوتية طرح جدلا واسعا بين الباحثين في مجال التراث والحداثة بخصوص اعتباطية اللغة والقيمة الذاتية للصوت حيث " ألفت كتب عديدة ... تدعي وجود علاقة بين اسم العلم وبين خصائصه الجسدية والنفسية، ولكن أهم رجة أصابت هذا الاتجاه وزحزحته عن مكانه هو التيار البنيوي القائل باعتباطية اللغة."[2]

ما يمكن قوله في هذا المجال هو أن الخلاف القائم اليوم بين المدارس الحداثية بخصوص الاعتباطية والقيمة الذاتية للصوت خلاف قديم حديث، حيث تحاول كل مدرسة تبرير تلك العلاقة بين اللفظ والمعنى أو ما يسمى بالمصطلح الحديث الدال والمدلول، وذلك بناء على قيمة الصوت التعبيرية التي يكتسبها من خصائصه الفيزيائية (الطبيعية) والأكوستيكية (السمعية) أو من التداعيات بالمشابهة مثل تشبيه شي بشيء كمحاكاة بعض الأصوات الشفوية الاحتكاكية (ب،م) لصوت الريح ... وتشكل صورة دائرة أو زاوية أثناء التلفظ كالإشمام، وكالتشابه في الخط مثل (يفترع – يقترع) إضافة إلى هذا ارتباط بعض الأصوات المتواترة في قصائد شعرية مختلفة مثل التاء والكاف وهي أصوات أو فونيمات (phonemes) تمتاز بالقساوة وتتردد بكثرة في القصائد ذات النفس السجالي العدواني أكثر من ترددها في القصائد ذات النفس الغنائي، وقد أشار إلى هذه المسألة كل من "ت.س.إليوت" (T.S.Eliot) "وتشومسكي" (Chomsky)، ومما ورد في كلامهما هو " أن الأصوات تبدأ تنسج خيوطها الهلامية في بنية القصيدة كإيقاع على حد تعبير إليوت [والإيقاع ليس الوزن فحسب إنما هو الطبيعة الفيزيائية لنوعية الأصوات التي تنتظم في المقاطع والكلمات داخل

---

1 ينظر. مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية – دراسة –ردمك، الجزائر – د ط – 2007، ص 60.
2 محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز لثقافي العربي، المغرب ط4 ، 2005، ص 33.

الجملة الشعرية] قبل أن يتحول إلى تعابير في الكلمات، وهنا يلعب حس الشاعر وقدرته في نسج خيوط الصوت والمعنى أو ما أسماه تشومسكي (علاقة الأصوات بالمعنى) "... وهنا يختلف تأثير الشعر وتتفاوت قيمته الجمالية باختلاف وسائل الشعراء وسبل اختيارهم للمفردات التي يشكلون بها قصائدهم حيث تتجلى أهمية حس الشاعر وعمقه اللغوي وشمولية معجمه الدلالي في الغوص عن الألفاظ التي تعطي المعاني التي يبحث عن قيمتها وتحاكي ظلالها البعيدة، وتوقد حرارة في السياق."[1]

الثابت في هذه المسألة أن للصوت علاقة بالمعنى، لكن طريقة تشكيل هذه العلاقة أمر مختلف فيه، بحكم أن النص قاسم مشترك بين الشاعر والمتلقي، لأن الإحساس ببنية تشكيل النص ترتبط بحس الشاعر وحدسه، أما بعد اكتمال التشكيل فتكون مرتبطة بإحساس المتلقي، وعليه فهل الأمر مقصود في هذه العملية من طرف المنتج أم هو مجرد إحساس من المتلقي يصدره نحو النص أثناء التلقي؟

والإجابة عن هذا التساؤل غير متوفرة بشكل نهائي، لأن القضية تخضع لتصورات فكرية وآراء نقدية متباينة تتوزعها مدرستان نقديتان هما: مدرسة النقد السياقي ومدرسة النقد النسقي، فإذا كانت الأولى تركز اهتمامها على المؤلف وتعد النص منفتحا على سياقه ومرتبطا بقائله وظروفه النفسية والاجتماعية وغيرها، فإن الثانية ترى أن النص بنية لغوية مغلقة مستقلة عن القائل والسياق. وعليه فالتحفظ يصاحب الإجابة القطعية والانتصار لأحد الموقفين، وذلك مادام أمر الإبداع يدخل فيه الوعي واللاوعي أثناء عملية الإنجاز من طرف المؤلف، وكذلك أثنا عملية التلقي من طرف السامع أو القارئ الذي يعيد كتابة النص للمرة الثانية بحكم أنه أصبح مالكا للنص.

2- النظم الشفوي :

الثابت من حديث النقد الأدبي العربي والغربي على حد سواء في هذه المسألة أن الشاعر الشفوي يعتمد نظام القالب الصياغي في إنجاز أشعاره، وهذا يعني أن هناك طريقة مشتركة بين الشعراء الشفويين في هذا المجال، إذ يمثل هذا النظام الصياغي طريقة لا واعية في نظم القول الشعري، وذلك بسبب السرعة في القول الناجمة عن البداهة والارتجال.

1 قاسم البريسم: المرجع السابق، ص ، 9 - 10.

هذا التقليد الفني –القالب الصياغي–ساعد الشعراء الشفويين في عملية الإبداع الشعري، كونه يشكل أسلوبا تكراريا للكلمات والجمل، وفي هذا السياق يقول جيمس مونرو (James Monroe) : " إن كل شعر يقوم على صيغة ما من صيغ التكرار، ولكن الخاصية المميزة للشعر الصياغي الشفوي هي التكرارية العالية، والتي تكرر معها توافقات الكلمات أي القوالب الصياغية."[1]

يتضح من هذا القول أن الشعر عامة يوظف هذه الصيغة القولية، لكن الشعر العربي القديم (الجاهلي)بصفة خاصة يرتكز عليها أكثر، وذلك أنه شفوي، إذ شعراء هذه المرحلة – المرحلة الشفاهية– يشتركون في قوالب صياغية واحدة من حيث التوازن الإيقاعي والتوافق الوزني، بدليل أن شاعرا ما قد يشترك مع شاعر آخر في الصيغة نفسها مع استبدال كلمة بكلمة أخرى موازية لها في القيمة الإيقاعية.

إن اعتماد الشعر الشفوي هذه الصيغة يتوافق والثقافة الشفاهية لتلك المرحلة التي تميزت بالحس الإيقاعي في التواصل اللغوي وغيره، وذلك حتى يكون مساعدا للذاكرة على الحفظ والاستظهار، وبالتالي فإن أثر القالب الصياغي أو المنوال أصبح تقليدا بين شعراء ذلك العصر، وذلك أنهم يتواصلون فيما بينهم عن طريق الصوت المنطوق، والذاكرة بشكل مباشر، هذا الشكل من التواصل يتفق والصيغ الأسلوبية الواردة في أشعارهم لأن"كل البنيات النصية والصيغية في تشكيل المعمار تختلف بشكل محسوس بين الشعر المكتوب والشفوي، إذ النصي يغلب على الكتابي، والصيغي يغلب على فنون الصوت الإنساني، وفي أقصى الحالات يمكن تصور معمار شفوي مصوغ تماما (Modalisé) ولكن لا يمكن تصوره منصوصا (Textulisé)."[2]

ما يمكن استخلاصه من هذا الاستدلال هو أن البنيات الأسلوبية تختلف باختلاف مجال توظيفها، ففي ثقافة الكتابة يبرز الشكل النصي بهدف المشاهدة والقراءة، أي أنه موجه للرؤية، أما في

1 جيمس مونرو: النظم الشفوي في العصر الجاهلي، تر: فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر، الرياض، ط1، 1987، ص36.

2 بول زمتور: مدخل إلى الشفوية الشعرية ، تر: حميد بوحبيب، مجلة معالم، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، العدد الأول، 2009م، ص 67.

ثقافة المشافهة فيطغى الشكل الصيغي لأنه موجه للاستماع والحفظ، وهذا ما يفصل بين الشعر المكتوب الذي يقدم نصوصه للعين، والشعر المنطوق أو الشفاهي الذي يوجه نصوصه للأذن، كما أن النص الشفوي كان أكثر حرصا على الظروف والخصائص اللسانية المميزة لهذا النوع من التواصل (التواصل المباشر)، بينما النص المكتوب خلاف ذلك، أي أنه يركز على التقنيات اليدوية والآلية للخط بهدف تحقيق تواصل دائم.

وبناء على ما تقدم ذكره، فإن جيمس مونرو ميز بين أربعة أصناف من التكرار في هذا المجال وهي: القالب الصياغي الصحيح، النظام الصياغي، القالب الصياغي البنيوي ، الألفاظ التقليدية.

إن هذا النوع من التوظيف الأسلوبي الذي كشف عنه "جيمس مونرو" يعد ظاهرة فنية في الممارسة الإبداعية بين شعراء الثقافة الشفاهية، وخصوصا في الشعر العربي القديم (الجاهلي) عند بعض الشعراء كامرئ القيس، لبيد ، عنترة، علقمة، طرفة، زهير ...وغيرهم، وبعد الدراسة والتحليل الذي قام به جيمس مونرو للقوالب الصياغية عند مجموعة محددة من الشعراء وهم: النابغة، عنترة، المفضل الضبي، تبين له أن القالب الصياغي له علاقة بالوزن الشعري من ذلك مثلا:

– وقفت بها	المتقارب	المفضل الضبي
– فوقفت بها	الوافر	النابغة
– فوقفت فيها	الكامل	المفضل الضبي
– وقفت فيها	الكامل	عنتـــــرة

كما أنه يمكن الإشارة في هذا المقام إلى ظاهرة التكرار هذه بأنها صيغة يتخذها الشاعر من أجل توفير الجهد الفكري، وعدم التفكير في بنيات أسلوبية ولغوية أخرى، وهذا ما يجعله يتعامل مع لغته الإبداعية تحت ما يسمى بالاقتصاد اللغوي.[1]

وما يعزز هذا الكلام بخصوص المعيار المعتمد عند الشعراء الشفويين في العصر القديم (الجاهلي) هو قول ابن خلدون "...وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على

1 ينظر: د. مشري بن خليفة، المرجع السابق.

تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب ويصيرها في الخيال كالقالب بحصول تراكيب وافية بمقصود الكلام، ويقع عكس الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة."[1]

نستنبط من خلال قول ابن خلدون إن مسألة القالب الصياغي في الشعر الشفوي العربي لا علاقة لها بعلوم اللغة والبلاغة والعروض، لأن هذه القواعد جاءت متأخرة نتيجة تفاعل الثقافة العربية الإسلامية مع غيرها من الثقافات الأخرى، وهذه إشارة إلى ضعف اللسان العربي جراء اختلاطه باللسان الأعجمي وما ترتب عن ذلك من لحن وتحريف في قضية اللغة الخاصة بلغة القرآن الكريم، وعليه فهذا الخوف هو الذي أدى إلى تقعيد القواعد بغية صون الكلام العربي، أما مسألة القالب الصياغي فلا يمكن إدراجها ضمن هذا الإطار، بحكم أن الشاعر العربي (الشفوي) كان يقول اللغة الشعرية عن سليقة وبديهة بطريقة صحيحة فصيحة لا يحتاج في ذلك إلى قاعدة أو قانون يساعده، وقد كان الشاعر ينتزع هذه التراكيب اللغوية بطريقة آلية بفضل ملكته ويضعها في مجال الخيال حين القول الذي يفرضه المقام، لأن هذه المسألة مسألة ذهنية صورية متعلقة بالتراكيب المستودعة في ذاكرته.

هذه النماذج الخاصة بالقالب الصياغي تشير إلى أن الشعر الشفوي يكاد يكون صيغيا في جملته على خلاف الشعر الذي نُظم كتابة، وهكذا كأن القصائد الشعرية كانت تعاد في كل أداء جديد مع تغيير في الكلمات، لأن انتقالها عن طريق المشافهة – من فم إلى أذن – دون تدوينها حال دون المحافظة على ثبات نصوصها، وبالتالي فقد يزاد فيها أو ينقص منها عند كل أداء شفوي، وهكذا " فإن القصيدة المنظومة شفويا توجد في حالة سيولة، يُعاد خلقها في كل أداء جديد."[2]

يتبين لنا من هذا الاستدلال أن القصائد المنظومة شفويا تتجدد باستمرار محافظة على قالبها دون كلماتها، وهي بهذا الشكل لا يمكن النظر إليها كأبنية نمطية جاهزة يستحضرها الشاعر متى شاء

---

1 ابن خلدون: المقدمة، دار العلم، بيروت، ط5، 1885م، ص ص، 570، 571.

2 د. عاطف أحمد الدرابسة: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عالم الكتب الحديث، إربد . الأردن، دط، 2006، ص 223.

وكيفما شاء، ولكن يجب النظر إليها كقوالب نصية قابلة للتغيير والتبديل على مستوى البيت أو القصيدة بكاملها.

وعليه ينبغي النظر إليها من منظور علم الأسلوب، أي باعتبارها ظاهرة أسلوبية ذات وظائف بنيوية ثابتة باعتبارها إشارات دالة على آليات النظم الشفوي، لأن الشاعر كان يشكل قصيدته اعتمادا على مهارته وخبرته، فإن لم يكن قد كتبها بالقلم، فقد كتبها بوعيه وأداها بطريقة ارتجالية وبسرعة فائقة لأنه يواجه جمهورا مستمعا بشكل مباشر، إذ ليس لديه الوقت لتنقيح الأفكار أو صقلها، ولو لا ارتكازه على ذخيرة واسعة من الصيغ التراثية لما أمكنه تحقيق أبيات شعرية منتظمة ارتجالا وفق شروط وزنية متعارف عليها عروضيا.

3- الوزن والقافية :

اقترن الشعر العربي بالوزن والقافية مع انتظام ألفاظه في إيقاع موسيقي داخلي وخارجي، وعليه فالمستوى الإيقاعي للوزن يرتبط بالنسيج التركيبي للأصوات بدلالة الألفاظ، وذلك في إيقاع منسجم متناسق يشكل البحر الشعري لأنه " واحد من دعائمه الأساس، والوزن هو انتظام الألفاظ في إيقاع موسيقي خارجي، حيث يتميز الوزن الشعري عن غيره بأنه وزن عددي، بتعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم، بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع مع أزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع."[1]

ما يمكن استنباطه من هدا المقطع هو أن الوزن له إيقاع معين يتمثل في تكرار الموسيقى الخارجية المتكونة من تفعيلات الشعر المعروفة، بيد أن هذا الإيقاع يمتاز بالسرعة والبط تبعا لطبيعة الوزن وما تنطوي عليه الألفاظ من معان تمتزج بأحاسيس الشاعر ومشاعره، والتي تتساوق مع الحركات والسكنات الصادرة عن التجربة الشعرية والتأثيرات النفسية.

ومن هنا فإن الصلة وثيقة بين الوزن والإيقاع، وهذا ما يميز الشعر عن غيره من الفنون، ويجعل النفس البشرية تميل إلى سماعه بحكم توفره على عناصر مختلفة تشد الاهتمام كالروعة الفنية والموسيقى

1 د. إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط4، 1987، ص161.

والعاطفة والخيال، وبهذا فالإيقاع " هو أساس القول الشعري الجاهلي لأنه قوة حية تربط بين الذات والآخر من حيث إنه نبض الكائن، ومن حيث إنه يؤالف بين حركات النفس وحركات الجسم، وقد تميز الجاهليون العرب في الإيقاع الشعري عن غيرهم من الشعوب الأخرى بشي أساسي هو القافية."[1] يشير أدونيس من خلال هذا المقطع القولي إلى خاصية الشعر العربي الجاهلي المتمثلة في الإيقاع والقافية، وهذا ما يميز الشعر الجاهلي عن غيره من أشعار الأمم الأخرى، وهذه الصفة التي اكتسبها الشعر العربي في عصر الجاهلية وامتدت معه إلى اليوم كانت بسبب سمات اللغة العربية التي نعتها أكثر من ناقد من بينهم "العقاد" بأنها لغة شاعرة قد انتظمت مفرداتها وتراكيبها ومخارج حروفها على الأوزان والحركات، وعليه يمكن القول بأن الشعر العربي امتزج بالذات العربية، وذلك كون الأمة العربية أمة شعر – والشعر ديوان العرب – تنفعل له وتتفاعل معه بتساوق مع حركاتها النفسية والجسدية وذلك من خلال الوزن والإيقاع والقافية، وهذا بحكم أن " الشعر هو الكلام المتخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة."[2]

إن الشعر العربي في عمومه كلام يتأسس على الخيال من أقوال موزونة متساوية كونها تخضع في نظمها للبحر الشعري وعند العرب للقافية كميزة خاصة، هذا كله ينضوي تحت ما يسمى بالموسيقى الشعرية التي لها أثر كبير في تحريك النفس وإثارتها، كما أنها تساهم في التشكيل السمعي للصورة الشعرية التي ندركها من خلال حاسة الأذن، وبهذا تغدو القصيدة الشعرية كونا إيقاعيا تكتسب نغمها الشعري الإنشادي منه بدليل أن " عنصر الإيقاع يشكل خطا عموديا يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية، بما فيها خط الوزن ليتقاطع معها جميعا إلى نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها".[3]

1 أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص27.

2 ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، د ط ، 1956، ص 81.

3 د. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 24.

يبدو أن عنصر الإيقاع يغطي كامل القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، مرتبطا في ذلك بنظامها الحيوي بصورة خفية لا تتجلى إلا في تمظهره الصوتي الصريح، الذي يتقاطع مع الوزن والقافية مشكلا بذلك موسيقى النص الشعري أو ما يسمى بموسيقى الأذن بشكل عام، حيث يمتزج ببنية المضمون وبنية اللغة للقصيدة الشعرية التي لا يكتمل بناؤها الفني إلا به.

ومن هذا المنظور فالمستوى الإيقاعي ينقسم إلى مجالين خارجي (ظاهر)، وداخلي (خفي)، فالمجال الخارجي يكون الموسيقى الإطار للقصيدة العربية من حيث الوزن الخارجي المتكون من البحور الشعرية (العروضية) وتفاعيلها المختلفة، أما المجال الداخلي فيكون الموسيقى الداخلية التي ترتبط بالوزن الغالب المتمثل في القوافي المتباعدة، وأصوات الحروف، وجرس الكلمات المتناغمة في مقاطعها والمنسجمة في حروفها. هذا الجانب قد لا تستوعبه الأذن أو يصعب عليها إدراكه كونه جانبا خفيا، وهو الذي يمنح النص الشعري موسيقى جديدة، والحقيقة أن الموسيقى الداخلية تُعدُّ امتدادا للمجال الخارجي لأن الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن الظاهر لا يمكن اكتشافها إلا عن طريق ما يسمى بالترجيع، لذلك يمكن القول إن عنصر الإيقاع هو الذي يربط الصلة بين بنية النص العميقة (المستترة) وبنيته السطحية (الظاهرة) أو بين نظامه الساكن والمتحرك.

القافية:

تعد القافية ظاهرة سمعية موسيقية ترتبط بالبيت الشعري بشكل جوهري، حيث تضفي عليه موسيقى خارجية وداخلية، ولذلك فهي توضع بإحكام وإتقان مشكلة مقطعا صوتيا إيقاعيا، تتساوق فيه الحروف والحركات بشكل تنتظم فيه الموسيقى والزمن، وهذا ما ينعكس أثره على نفسية المتلقي السامع، ولهذا انصرف اهتمام الشعر إليها بطريقة تلفت الانتباه، بدليل أنهم كانوا يميزون بين الشعراء ويفاضلون بينهم انطلاقا من حسن اختيار أحدهم للقافية في قصيدته وذلك أن " حظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت."[1]

---

1 محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، د ط، 1977م ، ص09.

تكتسب القصيدة نغمها ولحنها من القافية وحسن اختيارها، وهذا ما يتوقف على قدرة الشاعر وذوقه، بحيث يراعي ما يناسب السمع ويطربه، لذا نجده يركز على القوافي القوية ذات الرنين والنغم، وذلك لأثرها وقوتها في استمالة أذن السامع وتحريك نفسيته نحو التفاعل مع نغم القصيدة الشعرية، وبالتالي فهو يتجنب استعمال حروف الروي الثقيلة مثل (الثاء، الخاء، الشين، الصاد ، الضاد ، الغين ...)لثقلها الموسيقي وفقدانها للرقة والعذوبة.

ولبيان ما سلف ذكره نورد بعض النماذج الشعرية بشي من التحليل قصد إبراز أثر القافية أو الموسيقى الخارجية والداخلية، انطلاقا من الأصوات (الحروف) الموظفة والتي لها علاقة في التشكيل السمعي لبنية البيت الشعري.

يقول امرؤ القيس:

أَلِمَّا عَلى الرَّبع القديم بِعَسعسا كأنِّي أُنادِي أَو أُكَلِّمُ أَخرَسا[1]

لقد أحدث الاتباع الصوتي المنسجم بين كلمتي (عسعسا ، وأخرسا) نوعا من الموسيقى ساهمت بشكل قوي في التشكيل السمعي، وذلك بالرغم من اختلاف المفردتين لفظا ودلالة، هذا الجرس الموسيقي جاء نتيجة حرف السين المهموس، زيادة على ذلك توظيف الأفعال (أنادي ، أكلم) التي تستوجب الاستماع والإنصات، وفي مقام آخر نصادف هذا التوظيف وفق تركيب لغوي مموسق.

يقول المنخل اليشكري:

فَدفعتها فَتَدَافَعت مَشيَ القَطاة إلَى الغَدير

ولَثَمتُها فَتنفَسَت كَتَنَفُس الضَبِي الغَرِير[2]

يحاول الشاعر من خلال هذين البيتين الشعريين رسم حاله مع عشيقته، وذلك بذكر الأفعال التي أطرت الموقف، حيث نجد علاقة الانسجام بين الحروف والإيقاع في قوله: (ولثمتها فتنفست كتنفس الضبي الغرير)، وهذا ما ساعد في إبراز التشكيل السمعي الذي يستدعي حاسة السمع

---

1 امرؤ القيس: الديوان، تح: أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط3، 1969م، ق13/ص105.

2 الأصفهاني : الأغاني، المجلد 13 القسم الرابع 360 (دار مكتبة الحياة ، دار الفكر، الشماخ، دط ، (ق2 / 88/42 ، تح، صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، 1968م،

(الأذن) لالتقاط هذه الصورة (فتكرار حرف الفاء هنا وهو صوت مهموس احتكاكي " عند النطق به تقترب الشفة السفلى من القواطع العليا وتلامسها بحيث تسمح للهواء المزفور ينفذ من خلالها مع حدوث الاحتكاك."[1]

وعليه فقد استطاع الشاعر من خلال هذا التوظيف للحروف المهموسة (الفاء و السين) أن يرسم هذا الموقف بين العشيقين، وأن يكشف عن صورة تنفس الفتاة (العشيقة) وسماعه مع تشبيهه بتنفس الضبي والشاعر وفق هذا الأسلوب المنتقى المفردات (السماعية) انتهى إلى تشكيل سمعي هادئ (صوت منخفض)ن مع إيقاع قوي تأثيريا اكتملت من خلاله الصورة في بنيتها الصوتية والدلالية.

بقول الأعشى:

فَهُو مَشغُوف بِهند هَائم   يَرعوِي حِينًا وأَحيَـانا يَحـــن

بِلـعُوب طِيـب أردَانهـــا   رُخصة الأَطرَاف كالرِّئمِ الأَغن[2]

يصور الشاعر في هذين البيتين الشعريين ذكريات الحب التي هيجت فؤاده، وذلك وفق حروف انسجمت مع القافية، حيث نجده قد كرر حرف "الهاء" أربع مرات في بيتين، وحرف الهاء من الحروف اللينة، إضافة إلى هذا توظيفه حرف "النون" القافية الساكنة مع التنوين (نون الغنة)، والذي أشاع جرسا موسيقيا كونه من أحرف الذلاقة السهل نطقها على اللسان.

إن اتفاق الإيقاع الموسيقي والدلالي مع القافية كان بفضل هذه الألفاظ التي أحدثت نوعا من الانسجام والتجانس، وهذا راجع إلى مقدرة الشاعر وإصابته في حسن الاختيار لمثل هذه المفردات التي توافقت مع القافية، بل استجابت لحالته النفسية، حيث إنه " صنع من المفردات النفسية المعنوية قافيته المثالية"[3]

---

1 بسام بركة: علم الأصوات العام، مركز الإنماء القومي، لبنان، دط، دت، ص 121.

2 الأعشى الديوان ، د.محمد حسين مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية ، دط ، د ت ، ق78 / ص 357.

3 عبد الإله الصائغ الصورة الفنية معيارا نقديا، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007 ، ص 424.

يتضح من هذا أن الشاعر أحسن اختيار هذه الأصوات التي تواءمت وقافيته، إذ تمكن من خلق تجانس صوتي (موسيقى) بفضل تآلف تلك الحروف وتكرارها، وهذا ما ساهم بدوره في الإبانة عن تجربة الشاعر في التعبير الشفاهي، الذي يخضع للغناء والإنشاد، وهذا بدوره يوازي بنية التشكيل السمعي للشعر العربي القديم، ومن الأساليب التي تساهم أيضا في تكوين بنية التشكيل السمعي ما يدعى بالترصيع، الذي يرتبط بتوازن الألفاظ من حيث التركيب، وتوافقها من حيث النغم مع اختلاف في المعنى، وللترصيع علاقة بالإيقاع الداخلي للبيت الشعري، وعن طريقه " تصير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف."[1]

يتمثل أسلوب الترصيع في ذلك الإيقاع المنسجم الذي ينتج في البيت الشعري إثر توافق ألفاظ مسجوعة متوازنة من حيث البناء الصرفي، غير أنها مختلفة الدلالة، وعند توظيفها تشكل إيقاعا يستميل المتلقي (السامع) إليه، وذلك لما يحدثه من نغم موسيقي متوازن ينسجم مع الإيقاعين الخارجي والداخلي، ولتوضيح ذلك نورد بيتا شعريا للشاعر تأبط شراً حيث يقول:

يا من لعذّالة خذّالةٍ أشب   حرّق باللوم جلدي أيّ تحراق[2]

بالتأمل في اللفظتين (عذّالة ، خذّالة) نلمح ذلك التكافؤ من حيث الإيقاع الموسيقي، كونهما متساويتين من ناحية الوزن الصرفي، وهذا بدوره أدى إلى تكوين بنية سمعية تستدعي سامعا في هذا المقام، زيادة على هذا، المحافظة على النص في إطار المشافهة والإنشاد.

4- الإلقاء والإنشاد :

ارتبط الإنشاد بالشعر منذ نشأته الأولى، وذلك كونه جزءا من بنيته الصوتية، إضافة إلى هذا، فهو يتصل بنظام اللغة وبعناصر الإدهاش والجمال فيها، ومن جانب آخر يتصل بالألفاظ وجرسها الرنان الذي ينتهي أثره إلى القلب، ولولا خاصية الشعر الإنشادية والإيقاعية لضاع بين الناس وانمحى من الذاكرة، والحديث عن الإنشاد في الشعر هو حديث عن الغناء فيه، بدليل أن الإنشاد والغناء

1 قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تتح، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1973، ص 40.

2 تأبط شرا: ديوانه، دراسة وتحقيق، داود الفراء، غولي جيار شعبان جاسم، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، ط1، 1973، ق 21 / ص140.

والشعر يجمعهما جامع واحد هو التلقي الشفوي، حيث " إن الخطاب الشعري العربي الجاهلي ولد نشيدا، أي أنه نشأ مسموعا لا مقروءا، غناءً لا كتابةً، وقد كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي وكان موسيقى جسدية، كان الكلام وشيا آخر يتجاوز الكلام، فهو ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام وبخاصة المكتوب."[1]

يؤكد أدونيس على الطبيعة الإنشادية للخطاب الشعري الجاهلي، بل إنه يقرن بين مصطلحين هما : الإنشاد والغناء، ويراهما بمعنى واحد، مشيرا في الوقت ذاته إلى شفوية هذا الشعر الذي تم تلقيه عن طريق السمع (الأذن) لا العين، لأنه مؤسس على الصوت لا الحرف، وهو من منظوره بمثابة موسيقى جسدية، أي أنه يتميز عن المكتوب من ناحية إمكانية نقل الكلام وغيره، بمعنى آخر أنه بإمكانه نقل العلامات اللغوية وغير اللغوية كالحركات والإيماءات التي تصاحب الإنشاد عادة حين الأداء، وهذا ما يعجز عن نقله الكلام المكتوب، بالإضافة إلى هذا، فإن الذات الشاعرة، حين الإنشاد تتفاعل مع الكلام إلى حد الانصهار لتصبح هي بدورها كلاما غناءً، وهذا ما يعمق العلاقة بين قيم الكلام الصوتية ومضمونات الشعر الانفعالية والعاطفية.

ومن هنا يمكن القول إن إنشاد الشعر فن وموهبة، إذ يتطلب قدرة على التلوين الصوتي ومعرفة التنغيم والضغط على الكلمات والتنفس الصحيح غير المخل، ناهيك عن الصوت الجميل الذي يشد الأسماع ويسيطر عليها، وعليه "فكل قراءة بصوت عالٍ أو إنشاد هو أداء للقصيدة وليس القصيدة ذاتها، وهو يقف على صعيد واحد مع أداء العازف لقطعة موسيقية."[2]

يتجلى لنا من هذا أن اشعر من فم قائله أحسن كما يقول الجاحظ، لأنه أدرى بخلجات نفسه ومشاعره وعواطفه، وهو أعرف من غيره بانفعالاته، لذلك يمكنه تجسيد قصيدته أفضل من غيره تبعا للمواقف المختلفة فرحا أو ترحا، مدحا أو هجاء، كما أن هناك فرقا شاسعا بين زمن إنتاج القصيدة وزمن إنشادها، لأن حالة الانفعال والتوتر تختلف بين الزمنين، لذا يسجل هذا الفرق بين إلقاء القصيدة وأدائها، وكثيرا ما ينشد القصيدة صاحبها ويستحسن ذلك منه، كونه أعرف من غيره

1 أدونيس: المرجع السابق، ص 05 بتصرف.

2 وارين أوستن وآخرون: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972م ، ص 185.

بانفعالات نفسه وأدرى بما يعانيه، لأنه هو صاحب التجربة الشعرية، إضافة إلى هذا فهو يعلم المواطن التي يريد تأكيدها أو نفيها أو التعبير فيها عن حكمة، أو إبراز موقف عاطفي وإنساني، هذا فضلا عن الإدراك العميق لتجربته التي امتزجت بعواطفه وأحاسيسه ومشاعره، فهو أقدر من غيره على إيصال ذلك وإيضاحه بواسطة سلسلة من الضوابط الأدائية، كالجهر والهمس والتعجب والنداء وغيرها من ضوابط تتعلق بالنص الشعري.

فالقصيدة قطعة من الشاعر لا يشعر بنبضاتها إلا الشاعر نفسه، لذلك لا يمكن لغيره أن يقوم بدوره في مسألة الإنشاد أو الأداء، إلا في حالات محدودة جدا كأن يكون قريبا منه، وهذا ما يفسر علاقة الراوي بشاعره " كأن يكون صديقه أو قريبه أو ابنه حتى يستطيع تقمص شخصيته (شخصية الشاعر) فزهير راوية أوس بن حجر، وهو زوج لأم زهير، وكعب بن زهير راوية أبيه، والأعشى راوية المسيب بن علس..."[1]

إن هذا الكلام يعضده قول المستشرق الألماني (كرنكوف)" إن الطريقة التي تجعل القصيدة واسعة الانتشار هي إنشاد الشاعر نفسه لقصيدته، أو إنشاد أحد أتباعه، أو تلاميذه لها، وهذا الأخير يسمى الراوي."[2]

استنادا إلى ما ذكر فإن الشاعر الذي يلقي قصيدته بنفسه يبقى الأفضل على الإطلاق ممن يحل محله، حتى وإن كان راويته الملازم له، لأن الشاعر عند الإلقاء يعبر بالكلام وبغير الكلام (بجسده)، إذ تصبح القصيدة طاقة متعددة الدلالات دلالة القصيدة ودلالة الإنشاد، ودلالة الحركات المرافقة له، إضافة إلى الإيماءات الأخرى التي تحتوي عليها القيم الصوتية، فصوت الشاعر إذا وهو ينشد بالغ التأثير في السامع مصداقا لقول الشاعر "الفرزدق" حين عبر عن تأثير الإنشاد في نفسه وفهمه مخاطبا الشاعر عباد العنبري قائلا له:" إنشادك يزين الشعر في فهمي." [3]

---

1 د.محمد عبد القادر أحمد: دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1973م. ص 294 بتصرف.

2 د. عبد الرحمن بدوي: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، 1979، ص 245.

3 علي الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، مصر، القاهرة، د ط، د ت، ص 57.

إن الشاعر "الفرزدق"، في هذا المقام يعترف بأهمية إنشاد الشاعر نفسه قصيدته، وذلك أنها تكون أفضل لحملها المتلقي على الاستماع ومساعدته في فهم لمعانيها ودلالاتها، لأنها بهذه الصورة يكون لها وقع قوي في أذن المستمع لدرجة التفاعل معها، وهذا ما أبان عنه الشاعر "الفرزدق" الذي يشهد له بشاعريته القوية، ومع ذلك يدلي بهذا الاعتراف.

إن الإنشاد صوت والصوت سماع، وقد يتحول إلى نبضة عاطفية حية لها وقعها القوي في القلوب، لأنه يسري في الجسم ويجري في العروق فيرتاح له القلب وتهش له النفس، وتهتزّ له الجوارح، ولهذا قال عنه (الجاحظ) " أمر الصوت عجيب، وتصرفه في الوجوه أعجب، فمن ذلك أن منه ما يقتل كصوت الصاعقة، ومنه ما يسر النفوس حتى يفرط عليها السرور .... وليس يعتريهم ذلك من قبل المعاني، لأنهم في كثير من الأحيان لا يفهمون معاني كلامهم، وقد بكى (ماسرجويه) من قراءة (أبي الخوخ) فقيل له كيف بكيت من كلام الله ولا تؤمن به؟! فقال: إنما أبكاني الشجا!".[1]

يفهم من هذا الكلام –كلام الجاحظ – أن الإنسان قد يتأثر بالصوت دون أن يدرك المعاني المصاحبة له، وذلك ما حصل مع "سارجويه"حين سمع قراءة أبي الخوخ وهو غير مؤمن بالله وبكلامه، ولكن حسن التلاوة وجمالها ذهبت بعقله إلى درجة البكاء، وهذا يعني أن الكلام خصوصا الإيقاعي منه يجد طريقة إلى عقل المستمع قبل أن يفهم معناه سواء أتعلق الأمر بتجويد القرآن الكريم أم إنشاد القصيدة الشعرية، ولهذا استطاع الإنسان العربي أن يحفظ القصائد الشعرية على اختلافها ويسجلها في ذاكرته جيلا بعد جيل يوم لم يكن التدوين منتشرا بفضل حاسة السمع الرهيف و الذوق الرفيع الذين كان يتمتع بهما وهذا ما جعل (جويتو) يقول:" إن السمع أوجد لن أرفع فنون الجمال: الشعر والموسيقى والبلاغة."[2]

يمكن القول في هذا المجال إن السمع في العصر القديم (الجاهلي) كان أصلا في وعي الكلام والطرب، بحكم أنه المنفذ الأول والأصل في اكتساب واستيعاب المعارف والعلوم لقول (ابن خلدون) "إن السمع أبو الملكات اللسانية" وعن طريقه تم إدراك وتذوق قيم الشعر والموسيقى والبلاغة،

---

1 د. أحمد مبارك الخطيب: الإنشاد والغناء في الشعر الجاهلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص 53.
2 جان ماري جويتو: مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: ساهي الدروبي، دمشق، د ط ، 1965، ص 68.

والإنسان في ذلك العصر وباكتسابه لأذنٍ موسيقية استطاع أن يحول هاته الألحان والأغاني إلى قواعد معيارية مطلقة للشعرية الكتابية فيما بعد " بحكم أن الأدب العربي أدب أذن لا أدب عين، والتمييز فيها يعود إلى ما اكتسبته الأذن من مرانٍ ودربة، فتستريح إلى الكلام الحسن لحسن إيقاعه وتأبى آخر لنبوه ونشازه."[1]

يبدو أن الأدب العربي القديم ارتبط بالأذن أكثر من العين، وذلك لطغيان الثقافة الشفوية التي تكرس قيم التشكيل السمعي المؤسسة على عنصري الإنشاد والموسيقى، فأذن الإنسان آنذاك كانت مدربة على الفنون الإيقاعية ذات القافية المتجانسة والألفاظ الرنانة، والحروف الموسيقية، وبالتالي فهي الميزان وهي الطريق إلى عقله وقلبه، ولهذا امتلك الإنشاد ناصيتها " فالإنشاد كانت له صلة وثيقة بالشعر، وكانت الموسيقى عند العرب معروفة باللفظ العام وهو الغناء ومعناه الأول الإنشاد، وكان الإنشاد والشعر متحدين، ثم ما لبث المنشد أن أصبح شخصا آخر غير الشاعر وغير المغني".[2]

انطلاقا من هذا فإن الشعر مرتبط بالإنشاد الذي كان يوصف بالغناء، وقد عبرت العرب عن أهميته بهذا الوصف، حين كانت تمد أصواتها بالنشيد، وتزن الشعر بالغناء، وذلك لانبعاثه وصدوره عن تجارب وجدانية، وعليه فقد سمي بالشعر الغنائي أو الوجداني، هذا المدلول اللغوي أو الاصطلاحي يتقارب من العنوان الذي وضعه الأصفهاني في كتابه "الأغاني" إشارة منه إلى العلاقة الوثقى بين الشعر والغناء، وهذا ما أشار إليه حسان بن ثابت في قوله:

تَغن في كل شِعر أَنت قَائِله   إن الغِنَاءَ لِهذا الشِّعر مِضمَار[3]

وفي هذا المجال هناك من الشعراء من اشتهر بإجادة الإنشاد كالأعشى الذي سمي بصناجة العرب بالرغم من كثرة التفسيرات المختلفة التي وردت بإزاء هذه التسمية، ونظرا لأهمية الشعر عند العرب وانتشاره، فقد تحكمت فيه تقاليد وطقوس معينة، كما يروي "أبو عمرو بن العلاء" زاعما أن الشعر لا ينشد في الجاهلية إلا على وضوء كالذي فعلوه مع قصيدة المتلمس الميمية، وما فعله الملك

1 د. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1985، ص 194.
2 د. جميل سعيد: الشعر والإنشاد، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد 14، 1967م، ص 71
3 المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الأدباء، تح: علي محمد البجاوي، القاهرة، د ط، 1965، ص39.

"عمرو بن هند" مع "الحارث بن حلزة" من تكريم ورفع الحجب بينهما لحسن ما سمع من شعره ثم أدناه وقربه، كذا إنشاد الأشعار عند الطواف بالكعبة (التلبية) ومن الشعراء من كان ينشد الشعر قاعدا، ومنهم من كان ينشد الشعر واقفا، قال "أبو العباس أحمد بن يحي النحوي": أنشد "أبو السائب المخزرومي" قول الخنساء:

وإن صَخرا لَمولانا وسَيّدنا وإن صَخرا إذا نَشتو لنحّار

وإن صَخرا لتَأتمّ الهدَاة بِـه كَـأنّـه عَلَـم في رَأسه نَـار

فقال الطلاق لي لازم، إن لم تكن قالت هذا وهي تتبختر في مشيتها وتنظر في عطفها."[1]

ما يتأكد لنا من هذا أن الإنشاد الشعري في العصر القديم (الجاهلي) لم يكن حالة عابرة وإنما كانت له طقوس، بدليل أن الشاعر كان يتهيأ للموقف الإنشادي، من حيث طريقة الإلقاء ونوع اللباس والحركة المصاحبة لذلك – الحركة الجسدية – إدراكا منه لجلالة المقام وقداسة الشعر وحفاوة المتلقين، وفي مثل هذا الحال يتضافر الصوت مع الحركة ليحققا أفضل حالة من الإيصال الشعري والإطراب الفني وفي هذا ما يحقق الارتباط في الشفوية الشعرية بين فعل الصوت وفعل الجسد وفعل الكلمة وفعل الحركة."[2]

تكمن أهمية إنشاد الشعر في قدرة المنشد على إيصال المعنى وإثارة العواطف بالكلمة والحركة الجسدية، حيث إن لإنشاد الشاعر لشعره وقع خاص في نفسية المتلقي، كونه يشعر بتلك العلاقة القوية بين الشاعر وقصيدته التي تعد قطعة منه، لذا يظهر عليه (أي صاحب القصيدة) صدق الإلقاء الناجم عن صدق التعبير، لأن الشاعر أبدعها بعد أن امتزجت بعواطفه ومشاعره، لذا فهو يعرف كيف يمنح سامعيه تلك اللذة الفنية، وذلك الطرب الخاص، وبعبارة أخرى فهو يعرف كيف يلون قصيدته بإحساسه ويكيفها وفق مزاجه وشعوره، وهذا خلاف من ينشد لغيره قصيدته فلا يسمع

1 د. صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام – دراسة – منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000، ص 183، 184.

2 أدونيس: الشعرية العربية، ص 48.

المتلقي إلا كلاما خاليا من الانفعالات والتلوينات العاطفية، هذا حتى وإن اجتهد هذا المنشد لشعر غيره في اصطناع هذه الانفعالات.

وهكذا فإن الإنشاد الشعري كان صفة بارزة في الخطاب الشعري العربي القديم (الجاهلي) نشأ مع الشعر واستمر في العصور اللاحقة، ولم يقتصر على قبيلة دون أخرى، وإنما كان ظاهرة عربية جاهلية، لبى من خلالها حاجات عاطفية وانفعالية وحضارية لدى العرب، وتبادل التأثير والتأثر مع الشعر، واكتسب أهمية كبيرة في غياب الكتابة، وصار حقا له مقوماته وعناصره التي تعمقت مع مرور السنين.

5- التلقي السماعي :

لقد ارتبط استقبال الخطاب الشعري العربي القديم في النقد العربي القديم بالجانب النفسي للمتلقي (السامع)، لأن الثقافة الشفاهية عملت على معاينة المتلقي للشاعر، بحكم أن عملية التلقي كانت تقع بشكل مباشر يجمع بين الاثنين (المخاطِب والمخاطَب)، سواء أكان فردا هذا المتلقي أم جماعة، وفي هذا الإطار كان المتلقي يعرف كثيرا من المعلومات عن المشاعر، مثل مكانته الفنية والاجتماعية وغيرها من الأمور التي تؤثر في عملية التلقي، لأن هذه المعلومات تدخل في صنع الموقف النفسي للمتلقي، وبالمقابل فإن هذا الأمر يقع حتى في الثقافة الكتابية التي يحاول القارئ فيها التعرف على كاتب النص، من حيث ايديولوجيته ومعتقداته واتجاهه الأدبي والسياسي وغير ذلك، وبالتالي فكثيرا ما يقع القارئ تحت توجيه هذه المعلومات الخاصة بحياة الأديب، ولهذا نجد أن النقد القديم أولى عناية هامة بأحوال المتلقي عنايته بالمبدع وأحوال التلقي.

إن النظام البياني العربي ارتكز على ثلاثة أسس هي: (المبدع والنص والمتلقي)، وكلها تعمل لهيكل البناء، ويمثل المتلقي الركيزة الأولى فيها، لذا أولى الخطاب الشعري العربي القديم عناية هامة بالمتلقي بهدف تحقيق المعنى الأدبي، حيث عمد إلى جملة من الإجراءات والتعديلات داخل الخطاب الشعري، وذلك من خلال وضع رؤية نظرية لعملية التلقي، وفي هذا الإطار حاول الاستعانة بعوامل عدة –لها دخل- في عملية التلقي السماعي وهي: المعيار النفسي، المعيار الاجتماعي، المعيار الصوتي.

– المعيار النفسي:

شكل العامل النفسي محور اهتمام عدد من الدراسات والنظريات الأدبية والنفسية، انطلاقا من فرويد والعقل الباطن إلى النظريات الجديدة في القراءة والاستقبال، هذا الاهتمام تجلى من خلال علم الأسلوب الذي ركز عنايته في بعض فروعه على الجانب النفسي للمتلقي (السامع)، وذلك من خلال الاهتمام بلغة التعبير وفن الصياغة، وفي هذا الصدد يقول أمادو ألونسو (Amado Alonso): "...إن كل خاصية لغوية في الأسلوب تطابق خاصية نفسية"[1]

يمكن تفسير هذا الكلام انطلاقا من فلسفة تركيب النص اللغوي، حيث إن معرفة الخصائص اللغوية والقيم التعبيرية للغة يتم بناؤها توازيا مع معرفة الدوافع النفسية، بدليل أنها تكشف عن نوازع الإنسان الذي ينطق بها، ومهمة الابانة والكشف عن هذه النوازع (توازع المبدع) تعتمد بصفة أساسية على مدى فهم المتلقي واستيعابه لها، لأن اللغة تحاول تصوير المفاهيم والأحداث عن طريق المنطق والعاطفة، فالجانب المتلقي فيها هو ما يفهم منها دلاليا استنادا إلى المعجم اللغوي، أما الجانب العاطفي فيها فهو تلوين الجملة بالواقع النفسي للمبدع تبعا للمواقف المختلفة التي يفرضها المقام والحالة النفسية التي يكون عليها صاحب النص.

وبالتالي فجملة "ها قد طلع القمر" تفهم دلاليا عندما تنظر إليها من زاوية الواقع الخارجي (الطبيعي) الذي يحيلنا إلى صعود ذلك الضوء المنير الذي يزيح الظلام في الليل كحالة طبيعة محضة، أما عند قراءة الجملة نفسها من الجانب التعبيري (العاطفي) فقد تفهم بعدة أوجه منها التعبير عن الفرحة أو السعادة بعد طول صبر وانتظار، وقد يكون هذا مؤشر حزن أو خوف عند من تربطهم علاقة حب وقد استغرقوا الليل كله في أحاديث الوصال، وبمجرد بزوغ الضوء يعلن الفراق، وهذا عند النظر إلى الجملة من زاوية الواقع الداخلي (النفسي) لأن "الكلمات أو الجمل بهذا المعنى علامات على الوقائع الخارجية، بيد أنه بالإضافة إلى الدلالة على هذا الواقع، فإنها عندما ينطق بها الإنسان تفهمنا أو توحي لنا بأشياء أخرى من أهمها الواقع النفسي الحي للشخص الذي ينطق بها"[2]، بالنظر

1 صلاح فصل : علم الأسلوب، دار الشروق، مصر، ط1، 1998، ص 95.

2 محمد المبارك : استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص63.

إلى هذا الاستشهاد فإن العلاقة بين الدلالة والتعبير تتحقق في الخطاب الأدبي أو الشعري من طرف المتلقي، وهي متباينة بشكل واضح بين الخطاب الأدبي المنطوق والمكتوب، حيث إن المنطوق أكثر افصاحا وتعبيرا من المكتوب، لأن الأول تجتمع فيه الكلمة مع الإشارة (حركات الجسم)، وهذا ما يساعد المتلقي على الفهم، كونه يتأثر بشكل أقوى نتيجة تلقيه علامتين (علامة صامتة وعلامة متحركة)،وبالتالي فهو أمام نص يمتاز بالحيوية والحياة، خلاف المكتوب الذي يقدم علامة واحدة. حتى وإن أضيف إليها شكل أو صورة، (علامة لغوية صامتة)، وعليه فالمتلقي في هذا الحال يجد نفسه أمام نص جامد ينتظر الحياة منه.

ومتابعة في هذا الإطار يقول د.محمد المبارك: "وللعرب ميزة في نظرية التلقي قد تجعل الآداب العريقة افتراقا عن بعض الأداب الأخر، وهذه الميزة مستمدة من عاملين أساسيين: الأول القرآن الكريم إذ أوجد نوعين من التلقي أحدهما مرتبط بالآخر، هو التلقي الشفاهي والقراءة... والآخر هو الشعر والشعر العربي ينشد ويغني أي بحاجة إلى متلق شفاهي"[1]

يفهم من هذا القول إن المتلقي (السامع) ارتبط بنصين هما: القرآن الكريم والشعر العربي (الشفاهي)، لأن القرآن الكريم يسمع ويقرأ، بل إن سماعه واجب إلى درجة الانصات، والانصات لتلاوة القرآن الكريم ميزة لصيقة به على مر الزمن، إذ لا تكفي قراءته فقط، ولهذا توجب في تلاوته تحسين الصوت وتجويده مع الحرص على حسن مخارج الحروف، وبالموازاة مع هذا فالشعر العربي في حاجة إلى السماع أكثر من القراءة، وهذا ما دفع بالمبدع (الشاعر) أن يوفر في قصيدته ما يؤثر في جمهوره ويربطهم به كالأوزان الصوتية ونوعية القوافي، وذلك حتى يضمن قدرا كافيا من الغنائية لهذا الشعر، لأن غناء الشعر يشكل تأثيرا قويا على المتلقي (السامع)، وذلك أن للغناء "تأثير نفسي فيزيولوجي يسري فيه الصوت الحسن، وقيل الغناء غذاء الأرواح... يصفي الفهم ويرفق الذهن ويلين العريكة ، ويثني الأعطاف ويشجع الجبان ويسخي البخيل."[2]

1 محمد المبارك، المرجع السابق ، ص 85.

2 رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي (في قراءة النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص134.

يبدو من هذا الاستدلال أن الغناء يكسب الشعر قيمة جمالية عالية يمكن عن طريقها استمالة النفوس وتغيير أمزجتها، لأن الشعر عن طريق الغناء يكون تأثيره أوقع، إذ يجعل القلوب تلين وتستجيب لما يلقى عليها استجابة تطرب لها الأذان وتتلذذ لها الأسماع، كون الذات الإنسانية عن طريق سماع الغناء بشكل عام والشعري بشكل خاص تصاب بحالة سكر عاطفي يقلل حالة الشعور بالوعي، ولهذا فالشاعر ذاته يطرب إذا يغني شعره.

ونظرا لهذه الاعتبارات ركز النقاد في حديثهم على المتلقي السامع، واشترطوا بناء القصيدة بالشكل المعروف لشد انتباه السامع من ذلك مثلا: ابن قتيبة" الذي أعطى أهمية لسماع الشعر لقوله: "كل علم محتاج إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين، ثم الشعر..."[1].

إن اهتمام "ابن قتيبة" بالمتلقي السامع دليل على قوة أثر المسموع (الشعر) في السامع، لأن الناقدة الأولى للعلوم هي "حاسة الأذن"، لذا فقد قدم السمع على البصر في أكثر من موضع في القرآن الكريم، وبيان التقديم له مبرراته في ذلك، ونظرا لهذه الأهمية التي أولاها الناقد "ابن قتيبة" للسامع" نجده يحرص على جملة من المعايير في القصيدة العربية تراعي هذه الأهمية (أهمية المتلقي السامع) منها: استهلال القصيدة بالنسيب لأن النسيب قريب من النفوس يعمل على شد أذن السامع استماعا واصغاء، ثم الاعتدال في بنية القصيدة، وهذا مراعاة لأحوال السامع ونفسيته، ولعله يقصد بذلك "الممدوح" كون الشاعر يريد الوصول بشعره إلى قلوب الممدوحين في أغلب الأحوال بغرض النوال، إضافة إلى هذا توظيف هذا النوع من الشعر في الدفاع عن القبيلة أو التشجيع في الحروب والتحقير لبعض الناس، كل هذه المواقف تتطلب متلقيا يستقبل الشعر، وهذا ما يعكس بدوره حضور سلطة السماع حين إنشاد الشعر.

- المعيار الاجتماعي :

يتعلق العامل الاجتماعي في هذا المجال بالمعيار النفسي الذي يحمل الجمهور على تقبل العمل الأدبي والتفاعل معه أو رده والابتعاد عنه، لأن العامل الاجتماعي في العملية الأدبية يساعد على

1 ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث القاهرة، ج1، ط3، 2001 ص 82- 83.

تقبل النص، وإن كان في حقيقة الأمر لا يعول على المجتمع كمقياس للجودة والرداءة لتباين الأذواق مع اختلاف العصور وغياب التعليل في ذلك، بشكل تفاعلي دون تعليل لهذا القبول أو الرفض، وذلك أن المبدع كاتبا كان أم شاعراً يكتب أو ينتج فنا أدبيا لفئتين هما: فئة النقاد (وهم الفئة الخاصة) وفئة المجتمع (وهم الفئة العامة)، فإن كان الناقد يتأثر ويتأمل العمل الأدبي فإنه يعلل ذلك، أم الجمهور فهو يتأثر ويتأمل دون أن يعلل بحكم أنه لا يملك ثقافة التعليل (غير متخصص في نقد الفنون عموما)، وبالتالي فإن الجمهور قد يقبل على عمل أدبي ما بدافع إشباع رغبات مكبوتة، وهنا تكون استجابته في هذا الشأن استجابة بسيطة، أما الناقد الذي يعد متلقيا متخصصا فإن استجابته تكون عميقة تبعا لعمق الرؤية، ولهذا قسم العمل الفني والأدبي على قسمين أحدهما للعامة والآخر للخاصة، فالنوع الأول "يبني اتجاهاته من أبسط الدوافع وأكثرها فطرية ويبرزها بالدرجة التي تمكن العقل المتخلف من ربط خيوطها في نسيج ملائم، بينما يقوم العقل الأكثر نضجا بصياغتها من جديد، وتعقيدها على النحو الذي قد تفقد به كل علاقة وتشابه بشكلها السابق، وهو في سلوكه هذا لا ينفك يجدها متماشية مع احتياجات الفن الذي تصوره"[1]

يتبين لنا من هذا الاستشهاد أن الاستجابات متفاوتة في تلقي العمل الفني عموما والأدبي منه على وجه الخصوص، ومرد ذلك التباين هو فطرية الذوق ودرجة التكوين والخبرة في هذا الميدان، ومنه يكون التساؤل الآتي؟ لمن ينتج الفنان أو الأديب فنا؟ أهو للخاصة أم للعامة؟ وأين تكمن قيمة الأدب ووظيفته في المجتمع؟ أهو للمتعة أم للمتعة والتغيير؟

وعليه فإن الجواب على هذه التساؤلات تتجاذبه عدة أطراف وذلك تبعا لطبيعة الرؤية النقدية وظروف العصر المتباينة والمشكلة لأذواق المجتمع، فإذا كان "أرسطو" يقول بفكرة "التطهير" المرتبطة بوظيفة المأساة في كتابة "فن الشعر" فإن هذه الفكرة لا يمكن تعميمها على كل أشكال الأدب بحكم أنها مقتصرة على مجال معين هو "المأساة، وحتى في هذا المجال نفسه تكون الاستجابات متفاوتة، ومن جهة أخرى قد تلقى بعض الأشكال الأدبية طريقها إلى قلوب الجماهير فتوثر فيها تأثيرا بالغا، كونها

1 فايز اسكندر، النقد النفسي عند ريتشاردز، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، د ط، د.ت، ص 231.

تتصل بحياتهم مثل قصة "صمت البحر للكاتب" جان بروليه" الملقب ب "فركور"، حيث استطاع هذا الكاتب الفرنسي أن يحدث بقصته هاته تغييرا محسوسا في أذواق الشعب الفرنسي، في تلك الفترة (1942م) وقد نتج عن ذلك تحول في مستوى القراءة والمقروئية، لأن القصة المذكورة اعتنت باحساس الجمهور في ذلك الظرف، وعليه يمكن القول إن الأدب يفرض استجابته إذا توافرت فيه المتعة ولامس حياة الجماعة أو الجمهور، ولذا يجب أن يكيف المبدع ابداعاته تبعا لتطور الحياة بكل أشكالها، أي أن يواكب التطور الثقافي والفكري وما تشهده الحياة من تطورات علمية وتكنولوجية.

وتتمة في هذا المجال فإن التلقي السماعي في ظل الثقافة الشفاهية فرض نفسه انطلاقا من واقع العصر الذي كان يتحرك في هذا الاهتمام، أي العناية بالمسموع والسامع لأن "ثمة عدد من السلطات الثقافية التي يحيل إليها الملفوظ فهناك "أ" سلطة السماع و "ب" سلطة المؤسسة "أهل الأدب" و "ج" سلطة البيت مقصد القصيد الأول، أي مبتدئ ومدشن وواضع القصيد الأول. والملاحظ أن سلطة العناصر التلفظية الثلاث تقوم بالإضافة إلى بداهة وجود شرعية تمنحها اياها مسلمات الثقافة وأولويات العصر على شكل دائري: فالعنصر "أ" يقوم على العنصر "ج" والعنصر "ب" يستند إلى العنصر "أ" و "ج" وهكذا".[2]

يبدو أنه من خلال الاهتمام بالأركان الثلاثة (الشاعر-الشعر-الجمهور) في ظل الثقافة الشفاهية تحددت الثقافة التي يتم بها إنتاج الشكل الأدبي الذي يتناسب مع الحاجات الفطرية والنفسية والاجتماعية، أي أن يقدم هذا الوسيط في التواصل مؤسسا على معايير السماع الناجحة صوتا وقيمة، وذلك أن الشاعر في تلك الحقبة الزمنية كان ينتظر من قصيدته أن تجلب له قيمة فنية وقيمة اجتماعية، أي استحسان شعره ورفع مكانته ناهيك عن القيمة المادية (النوال)، وبالموازاة مع هذا فإن ممدوحه يناله المجد والرفعة نظير ما يقال فيه من شعر، لأن السلطة آنذاك هي سلطة الكلمة أداء وسلطة السماع تلقيا وحكما.

2 نزار التجديتي: دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد7، السنة1992، ص 51.

وعليه فتحقيق الاستجابة لا يتم إلا إذا كان الخطاب الشعري يمس حياة الجمهور ويعنى بدوافعه ورغباته، لأن الجمهور لا يتفاعل مع النص ولا يستجيب له إلا إذا كان له علاقة بواقعه سواء أكان فكريا أم عاطفيا أم اجتماعيا.

- المعيار الصوتي:

شكل عامل الصوت مبحثا هامة في الدراسات النقدية القديمة والمعاصرة على حد سواء، وذلك لما ينطوي عليه من قيم في بناء الدلالة وتلوينها، وقد يستوعب الشاعر القديم هذه القيمة بحكم ثقافة التخاطب التي كانت مهيمنة آنذاك –الشفاهية-، حيث اعتنى بدلالة الحروف وأثرها على المتلقي (السامع)، مركزا في هذه المجال على إيحائية الأصوات وقوة جرسها، على اعتبار أن الصوت في البنية اللغوية والتركيبية يعكس الشعور الداخلي للمبدع (الشاعر) في التعبير عن تجربته الشعرية التي "قد يتفوق فيها الجرس الصوتي على منطق اللغة فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرك المعنى وتقوية، ولا شك أن دأب الشاعر لإحداث التناغم بين الذات والصوت يرتكز على قيمتين تختزنهما أبجدية الحروف اللغوية هما الأثر السمعي والمعنى".[1]

يتضح من هذا القول إن الكلمات ذات الجرس الموسيقي لها تأثير قوي في جلب انتباه المتلقي (السامع)، وذلك أنها تعمل على ايصال المتعة الفنية والدلالة اللغوية، ونظرا لإدراك المبدع بصفة عامة والشاعر على وجه الخصوص العلاقة الجدلية بين النطق والسمع، استطاع أن يوظف الأصوات التي تكسب الكلمات قيمة وأهمية وفاعلية، هذه الأهمية للأصوات لا تتحقق فيها منعزلة بل مجتمعة، أي أن قيمة الصوت لا تكمن في نطقه ولفظه منفردا، ولكن في دخوله بنية التركيب اللغوي، ولعل الأهمية التي انطوى عليها الصوت وتوصل إليها العلماء بالاستقراء والاستنتاج كابن جني في كتابه "الخصائص" والخليل بن أحمد الفراهيدي في كتابه "العين" والجاحظ في كتابه "الحيوان" ، ربما يكون المتلقي قد أدركها عن طريق الحدس اللغوي دون المعرفة الدقيقة بناء على تجربته اللغوية، وهذا ما دفعه إلى التجاوب والتفاعل مع الشاعر حين كان يلقي قصيدته على جمهوره في الأسواق العربية المعروفة،

1 ماهر مهدي هلال: الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق، مجلة آفاق عربية، عدد 12 سنة 1992 ، ص68.

والتي يمكن تشبيهها اليوم بالصالونات أو المهرجانات الشعرية، وعلى هذا الأساس كان الشاعر يشكل قصيدته ويلونها بالأصوات التي تتوفر على عنصر الايحاء الدلالي والمغزى الجمالي، وفي هذا المجال نجد الشاعر "البحتري" يحاول استغلال الطاقة الصوتية للحروف من أجل تحقيق المعنى، إذ يقول:

يُقضقض عَضلا في أُسرتها الرّدى كَقضقضة المقرُور أرعده البرد

"فالشاعر هنا قام بتضعيف القاف والضاد واتبعها بحروف الصفير (الصاد والسين) وهما من الحروف المهموسة، ثم قابلهما بتكرار حرفين من الحروف المجهورة وهي (الراء والدال) ليولد بذلك بنية أسلوبية توحي بطبيعة الموقف، وذلك حتى يضع المتلقي في صورة الحدث (مواجهة الذئب): عوى ثم أقعى....."[1].

بالتأمل في هذا المثال نجد أن البحتري وظف فعلا رباعيا هو الفعل (قضقض) محاكيا بذلك صوتا مسموعا، وبالتالي استطاع عن طريقه وضع المتلقي في صورة الحدث صوتا ودلالة، وكأن المتلقي إثر هذا التصوير يواجه الذئب المفترس حقيقة، وقد تملكه الخوف إلى درجة الارتعاد، وبالمقابل نجد بدر شاكر السياب يوظف هو الآخر فعلا رباعيا (دغدغ) في قصيدته "الأسلحة والأطفال"، فإذا كان البحتري حاكى بفعله (قضقض) صوتا مسموعا فإن السياب حاكى بفعله (دغدغ) صوتا موهوما، وبالمقارنة نجد أن السياب حاكى بصوته هذا الصوت والمعنى، بالرغم من أن هذا الصوت لا وجود له في عالم الواقع، لكن براعة الشاعر وطريقته في بناء الكلمة أو هم وأوقع في ذهن المتلقي السامع هذا الصوت الموهوم، وكأن له صورة في الواقع وهذا ما يندرج في الواقعة الأسلوبية، وفي الجانب الآخر نجد البحتري يوظف هذا الفعل "قضقض" في بنية مجازية (بنية أسلوبية) وعيا منه بطاقتها اللغوية والصوتية، والتي يمكن عن طريقها استقطاب الأثر السمعي، مع أن هذه المحاكاة لا تخلو من الايهام الذي كاد يختفي بفعل الطاقة المجازية التي أحسن توظيفها في البيت الشعري.

1 ماهر مهدي هلال : المرجع السابق، ص 83، بتصرف

6- أشكال البنيات السمعية (نماذج تطبيقية)

- التصور الذهني / البنية السمعية:

إن تشكيل البنية السمعية له علاقة بالتصور الذهني، وذلك أن المعنى يقوم على التخيل في ذهن المتلقي انطلاقا من الألفاظ والإيقاعات المختلفة الأصوات، والتي تتشكل في إطار محسوس، حيث إن التصور لتكوين صورة ذهنية لا يتحقق إلا بوجود شيء سابق كشرط لتشكيل هذا الوجود، وهذا الأمر ينسحب على كامل الصور الحسية المختلفة، الحادثة في الأذهان بعد غيابها في الأعيان، وهذا حتى يتمكن الإنسان من تخيلها وتصورها على مستوى الفكر لأن" المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجودا آخر من جهة دلالة الألفاظ."[1]

ما يمكن قوله في هذا الإطار هو أن الصورة الذهنية مرتبطة بإحساس الإنسان، بمعنى أنها ذلك المعنى المتخيل الذي يحمل إشارات وأشياء محسوسة في ذهن الإنسان بصفة عامة والمبدع بصفة خاصة، والتي تترجم في صيغ وأساليب مختلفة تبعا لمقدرة المبدع الذي يحاول تقريبها من ذهن المتلقي في شكل يساعده على فهمها، لأن الصورة الذهنية في تشكيلها تتفاوت بين المبدع والمتلقي، نظرا للتباين بينهما من حيث لحظات الانتقال النفسي والواقع الاجتماعي فضلا عن التفاوت الزمني بين المبدع والمستمع، وهنا يبدو أثر الصورة الذهنية في تشكيل الصورة الصوتية (السمعية) التي تحتل حيزا كبيرا في هذا المقام لأن" الصورة السمعية للكلمات من أكثر الأحداث الذهنية وضوحا."[2]

يتضح من هذا أن الألفاظ تساهم بشكل كبير في تكوين الصورة الذهنية، والفن من هذا المنظور يحكمه الخيال وثروته في ذلك الصور الذهنية، علما أن الخيال يسبقه الفكر وهو شرط ضروري

---

1 القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد بن الحبيب الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د ط، 1966م، ص18- 19.

2 ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي تر: مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، د ط، 1963م، ص 171.

له، وعليه ففاعلية العقل الفنية هي مقدرته على تشكيل الصورة الذهنية، ولهذا فالخيال السمعي عند إليوت (T.S.Eliote) لا يتحقق من موسيقى الألفاظ وحدها بل من دلالاتها، وقد يتجاوز الأمر ذلك، حيث يضيف عليها المبدع أو الشاعر من نفسه، ومن هنا فقد يؤثر الفن والشعر خصوصا في القوة المتخيلة عند المتلقي فتحدث الإثارة المقصودة، وهذا بدوره يفرض على المتلقي حالة نفسية هي بمثابة الاستجابة التخييلية للنص الشعري، حيث ينشأ نوع من التفاعل بينهما، والحديث عن الصورة الذهنية السمعية وطرق تشكلها يدفعنا للحديث عن حاسة السمع وأهميتها في إدراك عناصر الإثارة الصوتية المختلفة ، فكثير من الصور السمعية تقوم على التوهم نتيجة معطيات متباينة كالقلق والخوف والوحدة (كالإقامة في الخلاء) والبعد من الإنس، والسير في ارض مترامية الأطراف شاسعة الأبعاد كالصحراء مثلا، ومخاطر كثيرة قد يتعرض لها الإنسان في حياته ومن بين هذه المعطيات ما يمكن إسقاطه على الحياة البدائية في العصر القديم (العصر الجاهلي)، حيث واجه إنسان ذلك العصر ألوانا من التخيلات التي كان مصدرها الوهم، وذلك نتيجة الظروف القاسية والبيئة المخيفة، ولذا فهو يتصور أشياء لا وجود لها، ولذا فقد اختلط عليه الأمر، وهذا ما عبر عنه الجاحظ بقوله" وإذا استوحش الإنسان تصور له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب وتفرق ذهنه...فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع وتوهم على الشيء اليسير الحقير أنه عظيم جليل."[1]

يتجلى من هذا الاستدلال أن التوهم يجعل الإنسان يتخيل أشياء لا وجود لها في حقيقة الواقع، وإنما يتصورها في ذهنه على شكل من الأشكال، ويسمع أصواتا لا أثر لها في الوجود، ومرد ذلك هو الاضطراب النفسي والخوف الذي يخلفه الصمت المطبق الذي يملأ الأرض التي يقيم بها هذا الإنسان أو يتحرك فيها، وفي هذا الإطار نجد الشاعر "زهير بن أبي سلمى" يكشف عن بعض هذه الجوانب النفسية المتصفة بالخوف والجزع نتيجة ما أثاره عزيف الجن في تلك البلدة التي قصدها الشاعر على ناقته القوية:

تَسْمَعُ لِلْجِنِّ عازفين بها   تصيحُ من رهبةٍ ثعالبُها

1 الجاحظ: الحيوان، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط1، 1938م، 250/6.

يصعدُ من خوفِها الفولاذُ ولا يرقدُ بعضَ الرُّقادِ صاحِبُها

كَـلَّفَـتـْـهَا عِرْمَسـا عذافِـرُه ذات هُبَابٍ فعمًّا مناكِبُها[1]

حاول الشاعر في هذا المقام تصوير تلك البلدة الخائفة الذي يسمع فيها عزيف الجن إلى درجة أن الحيوانات (الثعالب) من شدة خوفها تصيح، كما أن الفؤاد يرتجف منزويا من الهلع، وقد صور الشاعر هذا الخوف بألفاظ سمعية أو صوتية من ذلك مثلا: (تسمع، عازفين، تصيح) حتى تكون الصورة في متناول الإدراك الحسي، وبالتالي يمكن القول إن الشاعر استطاع أن يحاكي ما تخيله من صورة ذهنية في قالب محسوس (الصورة الحسية)، وهذا ما يكشف عن مقدرة الشاعر الإبداعية، التي يرمي من ورائها تحقيق صورة سمعية محسوسة انطلاقا من صورة ذهنية مجردة (متخيلة) " لأن الصور الحسية تقوم بمهمة تقريب الأشياء المجردة والأمور المعنوية وتوضيحها،أي تقريب ما هو غائب عن الحس بما هو حسي للجمهور الذي يعز عن إدراك الأفكار المجردة عن طريق الحس و التخييل."[2]

من البديهي أن الإنسان يجزم بالمحسوس أكثر مما يجزم بالمجرد، أي أنه يصعب عليه الاهتداء إلى الأشياء المجردة في غياب صور حسية ملموسة تقربها، ولذا تضرب الأمثال في مثل هذه الحالات بهدف تجسيد الشيء وتسهيل عملية إدراكه، والإنسان لا يتمكن من فهم المعنوي ما لم يجسد أو يشخص له، ومن الصور التي استحضرها الشاعر الجاهلي في هذا الإطار، وتم توظيفها في شكل صورة ذهنية (سمعية) هي صورة حية، وذلك من خلال الحوار الذي رسمه مع أخ القتيل، موظفا بذلك الألفاظ السمعية (القول، الدعوة، التوثيق بالله) بغية تشكيل صورة سمعية (صوتية).

فقالت له: أدعوك للعقل وافيا ولا تَغْشَيَنِّي منك بالظلم بادره

فواثـقـها بالله حيـن تراضيـــا فكانت تَدِّيهِ المالَ غَبًّا وظاهره[3]

---

1 زهير بن أبي سلمى: الديوان، تح: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980م، ت25/ ص213

2 ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م، ص 230. بتصرف.

3 النابغة الذبياني: الديوان، تح: الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، مطابع الشركة التونسية، ط2، 1986م، ص 132.

تمكن الشاعر النابغة الذبياني من رسم صورة الحوار مع الحية وفق ألفاظ سمعية تستدعي حاسة السمع (الأذن)، وذلك بعدما تم تحويلها من حيز العدم (عالم الأذهان) إى حيز الوجود (عالم الأعيان) في شكل قابل للمعاينة والفهم بفضل حواس الإنسان من ذلك (الأذن)، وبالتالي تحرر الشاعر والمتلقي (السامع) وانتقلا من حيز الذهنية المحضة إلى الوضوح والظهور، وبفضل هذا التحرر حصل التفاعل في هذه الصورة، وتحقق المجهود الفكري والنفسي والجمالي معا.

- البنية السمعية البسيطة :

إن توظيف البنية السمعية البسيطة له أهميته في الإبداع الفني عموما والشعر على وجه الخصوص، حيث يتمكن المبدع (الشاعر) من خلال توظيف هذا النوع من البنيات تحقيق متعة فنية من حيث الإنجاز ومتعة جمالية من حيث التلقي (السماعي)، وبالرغم من فردية هاته الصورة وبساطتها فإنها موضع اهتمام من قبل النقاد، وذلك لما تمنحه من دلالة معنوية صوتية أو نفسية، ويتم تشكيل هذه الصورة عن طريق تبادل المدركات الحسية والمعنوية، حيث يقوم المبدع (الشاعر) بإسقاط الصفات الحسية على المعنوية، وذلك بوسائل متعددة منها: التجسيم، التجسيد.

1- **التجسيم**: وهو أن يتم تحويل المعنوي إلى صورة حسية، حيث يضفي على المعنويات صفات الحسيات مع ما ينسجم والحواس، وذلك بهدف إيضاح المعنى وتجليته، ويعد التجسيم عنصرا من عناصر الصورة وتجميلها للكشف عن التخيلات الشعرية، والوقوف على ما فيها من حسن وجمال لأن" كل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله لابما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له."[1]

ما يمكن استخلاصه من هذا الاستشهاد هو أن إيضاح المعنى وتقريبه من المتلقي بصورة فنية تبعث على المتعة والإدهاش، يتوقف على قدرة المبدع (الشاعر) الفنية في بناء صوره وتشكيلها بمنطق غير معهود بغية إحداث المفاجأة وتحقيق التفاعل بينها وبين المتلقي، ومن أمثلة ذلك قول امرئ القيس:

1 القرطاجني: المرجع السابق، ص 98.

ليالي يدعوني الهوى فأجيبُه وأَعْيُنُ مَنْ أهوى علي رَوَانُ[1]

الملاحظ من خلال هذا البيت الشعري هو أن الشاعر استطاع بفضل مقدرته الإبداعية إضفاء صفة حسية على ما هو معنوي (الهوى)، وعليه فقد صار الهوى (وهو أمر صوري) يدعو الشاعر إلى اللهو فيسمعه ويستجيب له وسط نساء يعشقنه، فمن طريق التجسيم غدا الهوى ينطق ويدعو ويجاب، ومن ثم يمكن القول إن الشاعر وفق هذا الأسلوب جسّم الهوى، وبالموازاة مع ذلك رسم صورة سمعية من خلال الألفاظ (يدعو، أجيب) مستهدفا من وراء هذا التشكيل الصوتي حاسة السمع (الأذن) لأن الجامع بين اللفظين هو "الصوت".وفي موضع آخر يقول النابغة الذبياني:

قالت له النفس إني لأرى طمعا وإن مولاك لم يسلم ولم يَعِدِ[2]

يحاول الشاعر من خلال هذا التجسيم أن يمنح النفس بعضا من صفات الإنسان ألا وهي "القول"، حيث أكسب (النفس) وهي أمر معنوي صفة حسية إنسانية استطاعت من خلالها أن تمثل دور من يعبر عن موقف ما من المواقف، وهكذا تمكن من أن ينقلها من إطارها المجرد الذي لا يدرك إلى إطار محسوس قابل للإدراك، وهذه صفات ملازمة للإنسان استطاع الشاعر بمقدرته الإبداعية أن يسقطها على شيء معنوي. إضافة إلى ذلك، فقد قدم هذه الصورة في تشكيل سمعي (صوتي) مرتكزاً على لفظة (قالت) التي تستدعي مستمعا منصتا يستقبل هذا القول بحاسة السمع (لأذن).

التجسيد: يعد التجسيد ظاهرة فنية بلاغية يتوسلها الأديب بهدف نقل الصور من أدنى درجة إلى أعلى درجة، وذلك كأن تنقل صورة معنوية من إطارها التجريدي إلى صورة حسية في إطار مادي قابل للمعاينة، والمبدع وفق هذا النوع من الأسلوب يحاول جعل الصورة الشعرية نابضة بالحياة والحركة كقول امرئ القيس:

أنا الشاعر الموهوب حولي توابعي من الجن تروي ما أقول وتعزف[3]

---

1 امرؤ القيس: الديوان، ق8/ص85.

2 النابغة الذبياني: الديوان، ص 81.

3 امرؤ القيس: الديوان، ق78/ص325.

يحاول الشاعر في هذا الإطار إضفاء صفات الإنسان المادية على المعنويات بهدف تجسيدها، وذلك حتى يمكن تخييلها عبر صورة فنية تعكس تجربة الشاعر، وعليه فإن الشاعر جسد لنا الجن وهي تروي ما يقول وتعزف، وبهذا فقد منحها صفات الإنسان (أنسنها) بغية تقريبها من عقل المتلقي وإدراكه، كما أنه قدم هذه الصورة وفق تشكيل سمعي (صوتي)أبرزته الألفاظ الموظفة في هذا السياق (الرواية – العزف – القول) وهي في مجملها تستدعي السماع، وتُتلقى عن طريق الأذن، هذا فضلا عن الإيقاع (إيقاع بحر الطويل)، وعليه يبقى التجسيد هو "انتقال المجرد إلى تعبير مجسد من غير التجاء إلى أدوات التشبيه أو المقاربة.[1]

وهكذا فقد اعتمد الشعراء هذا النمط من الأسلوب في بناء صورهم الشعرية للتعبير عن تجاربهم الفنية والإبداعية، التي عكسوا من خلالها واقعهم النفسي والحياتي بطريقة غير عادية لم يتعودها القارئ أو المتلقي بشكل عام، هذه الطريقة جعلت الأشياء تفقد صفة الثبات في الطبيعة لتصبح مفعمة بالحيوية والحركة اللتين استمدتهما من ذات الشاعر وحركته في الحياة، وبالتالي فإن الشاعر في هذا المجال يعمل على إعطاء المتلقي نماذج تعبيرية خاصة تمتزج فيها حركة النفس مع الواقع، لأن إنتاج القصيدة وتشكيلها يخضع لهذا الانفعال والتفاعل.

– البنية السمعية المركبة:

تعد البنية السمعية المركبة عنصرا بنائيا في الخطاب الشعري العربي القديم، حيث يعول عليها الشاعر في تصوير موضوعاته والتعبير عن أفكاره بصورة تكاد تكون وافية، أي أنها تزاوج بين الصور الشعرية، وهذا ما يساعد في تقوية المعنى وتوضيحه في ذهن المتلقي (السابع)، حيث تقوم البنية السمعية المركبة بمخاطبة أكثر من حاسة بأكثر من صورة، وبالتالي تصير محسوسة، وفي متناول الاستيعاب لأنها "توطد بالكلمات التي تجعلها حسية وجلية للعين أو الأذن أو اللمس، ثم وضع صورة أخرى قربها، فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منهما، ولا هو معنى الصورة الثانية، ولا

1 مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص 315، بتصرف.

حتى مجموع المعنيين معا، بل هو نتيجة لهما، نتيجة للمعنيين في اتصالهما وفي علاقتهما الواحد بالآخر"[1]

نستشف من هذا القول تلك الطاقة التصويرية التي تتحقق بفعل تضافر الصور الجزئية، والتي تستدعي ما يقابلها وهو الصورة الكلية، إذ أن المعنى يتوزع بين هذه الصور التي ترسم لوحة شعرية تتفاعل عناصرها وتتآزر لتنتج الدلالة المرادة، مجسدة بذلك الأفكار في صور محسوسة يمكن ادراكها، ومن الأمثلة التي توضح هذه الصورة المركبة ذات التشكيل السمعي نورد نموذجا شعريا للنابغة الذيباني الذي يقول فيه:

يا دارمـيـة بالعـليـاء فالسنـد	أقوت وطال عليها سالف الأَبـدِ
وقـفتُ فيـها أُصيـلانا أُسائلـهـا	عيَّتْ جوابا وما بالربع من أحـد
إلَّا الأوارِيَّ لَأْيًـا مـا أُبـيـنـهـا	والنّوى كالحـوض بالمظلومة الجلـد
ردَّت علـيـه أَقاصـيـه ولُبـدُه	ضربُ الوليـدة بالمِسْحَاةِ في الثَّـأدِ
خـلَّت سبيل أتيّ كـان يحبسـه	ورفعتـه إلى السجنـين فـالنّضـد
أمسـت خلاء وأَمسى أهلُها احتملوا	أخنى عليها الذي أخنى على لُبـد[2]

بالتأمل في أبيات القصيدة نقف على صورة حية تداخلت فيها عدة صور وقد استطاع الشاعر أن يبرزها في كلمات طبعها التوتر والقلق، نظرا لمقام الاعتذار للنعمان بن المنذر جراء الوشاية التي بلغته عنه- على مصيره المجهول، إذ توزعت كلماته (أصواته) في هذا الموقف بين الماضي المتمثل في الطلل والحاضر الذي سيسلمه إلى المستقبل المجهول، وازاء كل هذا حاول ايصال صوته إلى كل من الطلل (المكان) حيث درامية والى البلاط حيث النعمان، حيث افتتح خطابه بالنداء ليكسر صمت الطلل، وهو من وراء هذا النداء يرمي إلى تجديد العلاقة بينه وبين النعمان، الأمر الذي جعله يلتفت

1 أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة: تر: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة، بيروت، دط، 1963، ص 77.

2 النابغة الذيباني: ديوانه ، ص 76.

إلى عواطفه وذكرياته الماضية متألما ومتحسرا، كونه صار غريبا عن نبعه الأول (الطلل)، وفي الآن نفسه صار غريبا عن النعمان، وبالتالي فهو يشكو الظلم من الجهتين: جهة الزمان وجهة الملك، غير أنه لم يصرح للنعمان بذلك، ولكن خاطبه ضمنيا عبر ماضيه (الطلل) موظفا في ذلك كلمات تقرع الأسماع صوتا ودلالة، فمن الألفاظ التي كونت تشكيلات سمعية هي: (النداء (يا) والسؤال وعدم الإجابة، والرد، وضرب الوليدة، يحبسه، ورفعته) كلها ألفاظ تدل على القوة والصوت، وهذا بدوره يشكل وقعا قويا على حاسة الأذن.

ومقابل هذا فقد وظف الشاعر ألفاظا أخرى تدل على القهر والظلم منها (الأواري، النوى، الجلد)، هذا القهر الذي يمارسه الزمان على الحياة يسقطه الشاعر على النعمان وما يمارسه من قهر عليه، لكن لم يشر إلى ذلك تصريحا بل أشار إليه تلميحا.

انطلاقا من هذا نجد أن الشاعر تمكن من خلال أبياته هذه أن يعبر عن مواقفه تجاه من تربطه بهم علاقات متباينة، وفي هذا المجال أبان عن تجربته الشعرية بواسطة هذه الصورة الشعرية المركبة التي ارتبطت بها وظيفة "التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، ولما تشتمل عليه من مختلف الاحساسات والعواطف والأفكار الجزئية". [1]

لاشك أن الصورة الشعرية هي وسيلة شعورية يوظفها الشعراء في التعبير عن عواطفهم وأحاسيسهم تجاه الآخرين، وقد يتفاوتون في ذلك، لأن بناء هذه الصور يتوقف على القدرات التخيلية والفنية، لأن الصورة الشعرية لا تكتسب فاعليتها من كونها صورة وإنما تكتسبها "بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالاحساس". [2]

يبدو أن المتحكم في بناء الصورة الشعرية هو الإحساس بالموقف، ودرجة الانفعال والتفاعل معه، لأن اللغة ومنها الشعر على وجه التحديد وسيلة تواصل وانفعال مع المتلقي، حيث تخضع في ذلك لمهارة المبدع أو الشاعر في تشكيل ألفاظها وفق علاقات جديدة غير مألوفة تصنع بها التميز والفرادة.

---

1 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، د ط، 1973، ص 419.

2 رينيه وارين: نظرية الأدب: دار المريخ الرياض، تر: عادل سلامة، دط، 1992 ص 194.

وبالتوقف عند الصورة الثانية (المفردة) "وقفت أسائلها" و "عبت جوابا": فالشاعر هنا تعمد توظيف هذه المفردات (السؤال والجواب) كونها تثير السمع، وكان بإمكانه أن يذكر بأنها خرساء صامتة، ولكن هدفه هو توفير الصوت وتنبيه الأسماع، وحتى ينفس عن خاطره، ويتجاوز الأسى استدرك قائلا بخصوص عدم الإجابة (وما في الربع من أحد).

ومتابعة في هذا المجال نرى بأن الشاعر استطاع عبر الصور المفردات المتتابعة في الأبيات ، والتي رسمت حالة الإقفاز أن يبني كلماته على الأصوات أكثر من المعاني، حيث تعالت في أجزاء القصيدة أصوات مختلفة مثل (صوت الكلاب، زئير الأسد، النبأ، قول النفس، القسم، الثناء، السماع، مقالة القوم) وقد تشكل هذا الزخم الصوتي موزعا على صور مفردات، والتي تلاحمت فيما بينها لتشكل صورة مركبة (لوحة فنية).

وعليه فقد تحققت دلال القصيدة من خلال هذا التكثيف للأصوات التي أدت إلى التواصل الشفاهي، مستهدفة بذلك حاسة السمع (الأذن) عبر تشكيل سمعي تمثل في البنية السمعية التي تألفت من مفردة وصوت ومعنى.

– البنية السمعية البيانية:

يوظف البيان العربي في تصوير الواقع النفسي (الوجداني) والاجتماعي البنية البلاغية السمعية، وذلك عبر الوسائل البلاغية المعروفة في الجانب البياني بالاستعارة والتشبيه والكناية، هذه البنية استمدها الشاعر من محيطه الاجتماعي القائم على المعطيات الحسية في الغالب، وعليه فهو يعكس لنا ثقافة عصره المرتكزة على المشافهة (النطق والسمع)، لذلك فهو يستجيب لهذه المرحلة – الشفاهية – بدليل أنه يحاول إبراز واقعه عن طريق هذه البنيات البيانية التي تقدم المعنى للمتلقي (السامع) بمختلف الصيغ والأشكال مستهدفة بذلك حاسته السمعية (الأذن) لأنه" من خصائص الشعرية اتصافها بالبيان وقد استخدمه الشعراء لإيضاح مراميهم والإبانة عن مقاصدهم، وإبراز معانيهم بصور متعددة، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليه القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام."[1]

---

1 الجاحظ : البيان والتبيين، تح وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، 1968م، ص 76.

إن أهم ما يميز الشعرية العربية حسب قول الجاحظ هو الفهم والإفهام، وذلك بغرض إيصال المعنى إلى عقل المستمع كاملا واضحا دون إبهام أو غموض، ولهذا عمد الشعراء في هذا المجال إلى استخدام أساليب بيانية من شأنها تقريب المعاني لأذهان المتلقين بشكل يجعل المجرد محسوسا مجسدا في متناول الفهم والإدراك، وذلك انطلاقا من بيئة مؤطرة ثقافيا على بلاغة الصوت وجمالية الإيقاع، هذا التصوير الأدبي (البلاغي) يتوقف على براعة الشاعر وموهبته الفنية في نقل هذا الواقع إلى تشكيل لغوي يحقق أهداف المبدع (الشاعر) من حيث الجانب الإبلاغي (النفعي) والبلاغي (الجمالي)في آن واحد.

ومن الأساليب التي وظفها الشعراء في أعمالهم الإبداعية والفنية في هذا الإطار التشبيه.

أ- التشبيه:يحاول الشاعر في الخطاب الشعري العربي القديم تصوير وقائع الحياة بمختلف ألوانها عن طريق فن التشبيه، وذلك بغية تقريب المفاهيم والمعاني الصورية في قالب محسوس يستطيع المتلقي (السامع) فهمه وإدراكه، لأن الشاعر القديم ينطلق في رسم صوره التشبيهية بشكل يعكس ما يدور حوله من أحداث وأحوال متباينة وذلك كون الأسلوب التشبيهي " يكتسي أهمية في شعرنا قبل الإسلام لما له من إيضاح وبيان حالة في مختلف المواضع التي يستخدمها الشاعر، سواء أكانت الحالة عامة أم خاصة، قوة أم ضعفا، صلابة أم لينا، مدحا أم ذما، والتشبيه يزيد المعنى وضوحا، ويكسبه تأكيدا."[1]

يتضح من هذا أن أسلوب التشبيه في الخطاب الشعري العربي القديم حظي بأهمية خاصة في العملية الإبداعية، لما له من دور في إيضاح المعنى بين شيئين حسيين أو أحدهما حسي والآخر معنوي (مجرد)، زيادة على ذلك فإن هذا الأسلوب يؤكد الدلالة ويرسخها بشكل عميق في ذهن المتلقي، أي أنه يجمع بين الشيئين بالنظر إلى نقطة الالتقاء والتقارب بينهما (وجه المشابهة)، ولهذا الغرض وفي مواضع متعددة نجد الشاعر يستخدم الصوت، أي الألفاظ السمعية في التصوير البياني، وذلك حتى يستميل السامع ويؤثر فيه توازيا مع ثقافته المبنية على هذا الجانب.

---

1 أبوهلال العسكري: كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي وشركاه، القاهرة، د ط، 1971م، ص 263.

ومن أمثلة ذلك نجد الشاعر "عمرو بن شأس الأسدي" يصور عن طريق الألفاظ السمعية زوجته واصفا صوت صدرها بقوله:

رجعتُ إلى صدرٍ كجرَّة حنتم   إذا قُرعت صفرًا من الماء صلَّتِ[1]

لقد أقام الشاعر تشبيهه في هذا الوصف على الألفاظ السمعية، التي صدرت من نفسيته المتأزمة بخصوص موقفه مع زوجته ، حيث بنى تشبيهه على الأصوات التي تدل على فراغ الصدر من الحنان، وذلك بمماثلته بالجرة الفارغة التي حين تُقرع تصوّت، وقد برع الشاعر في هذا الوصف، بتركيب الصورة السمعية وتشكيلها بدوال من خلال الواقع المادي المحسوس، حيث قدّم " صورة سمعية رائعة عبر تشبيهات واقعية ممتزجة بالمجاز متضمنة الغرض المقصود.[2]

من المعلوم أن الأسلوب التشبيهي يقع في دائرة المجاز الذي يباعد الحقيقة، غير أن الشاعر استطاع أن يهندس ألفاظه ويصبها في قالب محسوس، وذلك حرصا منه على الجانب السمعي الذي يستهدف حاسة السمع (الأذن)، وتحقيق غاية التأثير في المتلقي بإثارته للانفعال والتفاعل مع هذا النوع من التشكيل اللغوي، الذي ينسجم والثقافة الشفاهية.

أما الشاعر "الطفيل الغنوي" فيقدم هذه البنية السمعية بطريقته الخاصة إذ يقول:

إذا دَعَاهن ارعوين لصوته   كما يرعوي غِيدٌ إلى صوت مُسْمِعِ[3]

من خلال هذه البنية نجد الشاعر يشبه استجابة إناث الخيل لصوت الفحل باستجابة النساء الحسان إلى صوت المغني، والجامع بين البنيتين من حيث وجه الشبه هو قوة التأثير الصادرة عن الصوت المؤثر الذي يمتلكه كل من الفحل والمغني، هذا الصوت تجلى أثره في استمالة المتلقي واستجابته له، ومن الألفاظ السمعية التي وظفها الشاعر في هذا المجال (الصوت ، مسمع)

ويقول الشاعر عنترة العبسي:

فترى الذُبابَ بها يُغني وحدهُ   هَزَجا كفِعلِ الشَّارب المترنّم

---

1 عمرو بن شأس الأسدي: ديوانه ، تح: يحي الجبوري، مطبعة النجف الأشرف، 1976م، ق 10/ ص79.

2 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، دار الثقافة، بيروت، ط 1، 1979م، ص 27.

3 طفيل الغنوي: الديوان، تح: محمد عبد القادر أحمد، طبعة معتوق إخوان، بيروت، 1968م، ق52/4.

غَردا يسُنّ ذِراعه بذِراعِهِ   فِعل المكبّ على الزّناد الأجذمِ[1]

يصف الشاعر في هذين البيتين الشعريين المكان الذي يرتاده الذباب، محدثا طنينا كثيرا لا يقوى السامع على تبنيه، هذه البنية حاول الشاعر أن يقابلها بصورة السكران الذي يتفوه بكلام غير مفهوم، حيث جمع الصورتين تحت اسم الغناء، وذلك بإقامة المشابهة بينهما، ومعالجته للصورة السمعية والتشبيه القائم عليها بطريقة رائعة، ارتبط فيها الصوت بالإيقاع والحركة، فالأصوات تمثلت في (الغناء، الهزيج، الترنم، التغريد)، أما الحركة فنجدها في قوله: (يسن، فعل المكب) هذه الحركة هي الأخرى تستدعي الصوت بدليل أن حك الذراع الواحدة بالأخرى يحدث صوتا، وهكذا يتبين لنا أن الاهتمام في هذا المقام منصبّ على التشكيل السمعي للصورة سواء أكانت لفظا صريحا أم لفظا إيحائيا، أم حركة مصحوبة بصوت.

ب– الاستعارة :

يمتاز الأسلوب الاستعاري بخاصية التأثير والإثارة، حيث يصور الحقائق بطرق مغايرة، وهذا ما يجعل المتلقي (السامع) يعاني في فهم المعاني وتأويلها خاصة في النسيج الشعري، لأن هذا النوع من الأسلوب يقدم الحقيقة في شكل مجازي – يجمع بين الجمال والدهشة بحكم أن " الاستعارة تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة."[2]

الظاهر من فحوى هذا الاستدلال أن الأسلوب الاستعاري يؤثر في نفسية السامع، وذلك باستفزاز الذهن وتهيئته لتقبل المعنى الذي يرد في صورة مخالفة للثابت والمألوف، كما يقول عبد القاهر الجرجاني:"...فإنك لترى بها الجماد حيًّا ناطقا ...والأجسام الخرس مبينة..."[3]

---

1 عنترة العبسي: الديوان، تح ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، ط2، دمشق، 1983م، ق1/ ص197 – 198.

2 أبوهلال العسكري: المرجع اسابق، ص 275.

3 عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: ريتر ، دار المسرة، ط3، بيروت، 1983م/ ص41.

انطلاقا من هذا فالاستعارة تعمل على بعث الحيوية في الجماد وأنسنته، كما أنها تنقل الألفاظ المختلفة من مجالها الأصلي (المتواضع عليه) إلى مجال آخر غير أصلي (مجال الاستعمال)، أي المجال المجازي، وذلك قصد إحداث نوع من الانفعال والتفاعل لدى المتلقي.

يقول امرؤ القيس:

وَلَيل كموجِ البحرِ أرخَى سُدولهُ   عليّ بأنـواعِ الهُموم ليبتلي

فقلـــتُ لـــه لما تمطَّى بِصلبـه   وأردف أَعجازا ونَاء بِكلكل[1]

يصور لنا الشاعر حالته النفسية المتبرمة من الحياة، وذلك عن طريق الاستعارة التي تعكس لنا هذه المعاناة النفسية عبر صورة سمعية، شكلتها ألفاظ تعبر عن المشافهة والسماع كقوله: (فقلت) والحركة مع الفعل (أردف، ناء).

لقد أقام الشاعر المشابهة بين الليل وموج البحر، حيث استعار السدول لليل بهدف التعبير عن الظلام الشديد الذي لا ينتهي، كما عبر عن الحركة البطيئة بقوله: (تمطى، أعجاز، كلكل، ينوء به).

وقد حاول الشاعر عبر صورة استعارية أخرى، اجتمعت فيها مدركات الحس والسمع والذوق والبصر والشم لإثارة السمع وتحفيزه، قصد استيعاب لحظة النشوة والفرح التي تحققت له من خلال هذا المشهد.

إِذا ذُقت فاهَا قُلت: طعمُ مُدامة   مُشعشعة تُرخي الإِزار قديح[2]

وفي صورة أخرى يضعنا الشاعر الأعشى أمام هذا التشكيل السمعي، الذي يحاول من خلاله إبراز فخره ونجاعته في اللامبالاة، باستفزاز الأسود حين القيام والوثب والزئير إذ يقول:

وقَد يئسَ الأَعداء أَن تستفزني   قيام الأسود وثبها وزئيرها[3]

---

1 امرؤ القيس: ديوانه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط3، 1969م، ق1 /ص 18.

2 عبيد بن الأبرص: الديوان، تح: د.حسين نصار، مطبعة مصطفى البابي، ط1، 1957م، ق1/ ص29.

3 الأعشى: الديوان، شرح وتعليق: د. محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، د ط، دت، ق82 / ص 378.

حاول الشاعر من خلال هذا البيت الشعري تشكيل أسلوب استعاري من الصورة السمعية، التي اتكأت على طاقة تصويرية حملها اللفظ الصريح المتمثل في "الزئير"، والذي استطاع أن يمنح الصورة بعدها النفسي فضلا عن الأداء السمعي.

وفي إطار التوظيف السمعي للبنية البيانية في جانبها الاستعارية، نقف على أنموذج لصورة استعارية سمعية، شكلتها ألفاظ وإيقاعات الوصفي إذ يقول:

ظبية من ظِباء بطنِ حُسـاف أم طفـل بالجـو غيرَ ربيب

كُنت أوصيتُهـا بأن لا تُطيعي فيَّ قول الوُشاة والتّخبيب[1]

بالتأمل في البيتين الشعريين نجد أن الألفاظ السمعية تجاورت في البيت الثاني، وقد جاءت مكملة للاستعارة التي وردت في البيت الأول، الذي لا تكتمل قيمته الفنية بمعزل عن البيت الثاني.

جـ- الكناية:

لقد وظف الخطاب الشعري القديم الأسلوب الكنائي بهدف التعبير عن مجريات الحياة المختلفة، وذلك بالتصوير الفني الذي يقدم الحقيقة مع المنفعة، حيث تم رسم تقاليد الواقع بطريقة لطيفة تنبض بالحركة والجمال، لكن كل هذا تم بأسلوب غير مباشر لأن الشاعر" عندما يريد دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له."[2]

إن التعبير وفق الأسلوب الكنائي تعبير مثير ومشير، حيث يلامس الشاعر من خلاله المعنى بطريقة غير مباشرة، أي أنه يعبر إلى المعنى من خلال اللفظ الصريح (المباشر)، هذا العمل ينم عن تصرف بليغ في معالجة المستوى الدلالي للعبارات الشعرية، ومن بعض النماذج الشعرية يمكن الوقوف على هذه الممارسة الفنية، التي وظفت فيها صور سمعية بواسطة ألفاظ صريحة.

يقول الشنفرى:

فيَا جارتي وأَنت غيرُ مُليمـة إذا ذكـرت ولا بـذات تقـلّـتِ

---

1 الأعشى: الديوان، ق 68 / ص 333.

2 قدامة أبو الفرج: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993م، ص ص 155 ، 156.

تَحُلُّ بمُنجاة من اللَّوم بيتها إذا ما بيوت بالمذمة حلَّتِ

أُميمة لا يخزى نَثَاها حَليلُها إذا ذكر النسوان عفّت وجلّتِ

إذا هُو أمسَى آب قرّة عينه مآب السعيد لم يسل أين ظلّتِ

حاول الشاعر من خلال هذه الأبيات إثبات مواصفات المرأة العفيفة التي تحظى بمكانة سامية بين النساء عنوانها الشرف والعزة، وذلك عن طريق التشكيل السمعي الذي شكلته الألفاظ الصريحة، والتي منها (مليمة، ذكرت، اللوم، المذمة، يسل (من الفعل سأل))، هذه الألفاظ تشترك في عنصر الصوت الذي يستدعي السمع، وبالتالي فالكناية قامت على الأصوات التي شكلت صورة سمعية، وعن طريقها تمكن الكشف عن هذه المرأة العربية العفيفة الحرة، المكناة (المخفاة)، وفي موضع آخر نجد "الخنساء" تتحدث عن عفة اللسان بواسطة الكناية التي قامت على الصوت (التشكيل السمعي)، والذي اقترن بالحركة البطيئة مرة والسريعة مرة أخرى.

فلا يقومُ إلى ابن العمّ يشتُمه ولا يدبّ إلى الجارات تخويدا

في هذا البيت الشعري نجد الخنساء ترسم عفة اللسان بعدم الشتم، من خلال الملاحظة الدقيقة لذلك الترصد والسماع الذي يتساوق فيه الشتم السريع وسرعة السير، حيث تجلت الكناية في ذلك، وقد قامت على التصوير السمعي القائم على الألفاظ (يشتمه، يدبّ، التخويد، (السير السريع))، وهنا نلاحظ أن الصوت الصريح اقترن بالحركة الخفيفة أو السريعة المشكلة للصوت أيضا، وهذا بدوره يتطلب إعمال السمع وتوظيفه في استيعاب هذه الصورة.

وفي موضع آخر يقول "عبيد بن الأبرص":

فلتعزفُ القينَات فَوقَ رؤُوسهِم وشرابِهم ذُو فَضلة ومخنب[1]

يصور الشاعر في هذا البيت الشعري الحال التي يفتخر فيها بكرم فرسان قومه وسقوطهم قتلى، ومقابل ذلك يصور تناوح الفتيات بالعزف لهم تمجيدا لكرمهم الذي تعدى حياتهم إلى مماتهم، وقد تمّ تصوير ذلك وفق ألفاظ ساهمت في إثارة السمع وتهيئته لتقبل هذه الصورة، ومن أمثلة ذلك

1 مخنب: الشواء الذي لم ينضج ثم أعيد.

توظيف الفعل (تعزف) الدال على الصوت الجميل المنبعث من الآلة الموسيقية، وعليه فقد أقام الشاعر كنايته على التشكيل السمعي.

وفي مقام آخر يقول "بشر بن أبي حازم الأسدي":

أرمي بها الفَلَوَات ضَامرة إذا   سمع المجِدُّ بها صَرِيرَ الجُندُبِ[1]

يحاول الشاعر في هذا المقام رسم صورة لحرارة الشمس الشديدة، التي لم يقو أحد على مقاومتها إلا هو، بدليل أن الجنادب عندما تقع على الأرض تقفز وتطير من شدة الحر، ولذا فهو يسمع صرير رجليها (صوت رجليها)، وبالتالي يكون الشاعر وفق هذا التصوير قد شكل كنايته انطلاقا من هذه الألفاظ السمعية مثل (صرير) التي تستدعي توظيف حاسة السمع (الأذن) لالتقاطه، والكناية هنا تشير إلى قدرة الشاعر على المقاومة وتحمل الصعاب.

1 عبيد بن الأبرص: الديوان، ق3، ص 4.

الفَصْلُ الثَّالِث

تجربة فضاء الكتابة الشعرية المعاصرة

مدخل منهجي.

1- الكتابة وتشكيل الفضاء النصي.

2- مستويات الاشتغال الكتابي للفضاء الورقي.

3- الاشتغال الكتابي و هندسة الفضاء الورقي.

4- الكتابة الشعرية المعاصرة/ التلقي البصري.

مدخل منهجي:

تتخذ تجربة فضاء الكتابة الشعرية المعاصرة أشكالا متنوعة تجمع بين الألفاظ والأشكال في نص واحد، وذلك انسجاما مع الذوق المستجد الذي أفرزته تحولات معطيات الحداثة، حيث أضافت هذه النماذج الشعرية الجديدة مفهوما جديدا إلى تشكيل القصيدة، مخترقة بذلك المعايير المألوفة والألفة الخطية اللتين ترسختا في مخيال المتلقي بنمطية ثابتة. وعليه فإن هذه الأشكال الجديدة للشعر المعاصر ارتكزت على البعد البصري متجاوزة بذلك البعد السمعي، أي أنها تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدإ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المبدَع نصا فقط، بل هو إلى جانب النص فضاء تصويري شكلي (صورة، رسم، ألوان، صوت) يحمل دلالة مرتبطة بقصدية منتج الخطاب الشعري. هذا التحول في تجربة فضاء الكتابة الجديدة للشعر المعاصر، اشتغل على بنية المكان (المساحة) داخل النص، وذلك بكونه جزءا من بناء القصيدة، وهذا ما أسهم بدوره في تحول الإبداع الشعري من ثقافة الكلمة إلى ثقافة التشكيل الذي يجعل اللغة الشعرية تنصهر في فنون أخرى. ولعل الاهتمام بالتشكيل البصري في الخطاب الشعري المعاصر يعود إلى محاولة تعويض الفراغ، الذي أحدثه ضعف العلاقة بين الشاعر والمتلقي وذلك حين اندثرت الوظيفة الإنشادية للنص، والتي كانت أبرز القيم الجمالية والملامح التعبيرية، وفي هذا الإطار أصبح الشعراء المعاصرون يهملون العناصر السماعية، ويركزون اهتمامهم بتوليد شعرية بصرية تجلت في تنظيم الشكل الكتابي للشعر، حيث صار الاحتفاء بفضاء الورقة وكيفية هندسته اعتمادا على لعبة البياض والسواد، هذا الاهتمام بفضاء النص الشعري أو شكله الكتابي في ثقافة الإبداع العربي يبدو أنه ترجمة ومحاكاة لنماذج شعرية أنتجها الفكر الغربي ممثلا في "مالارميه" (S.Mallarmé) وغيره من الشعراء، وإن كانت هناك جذور لهذه النماذج في تراثنا العربي في شكل محاولات فردية لم يُكتب لها الانتشار، كونها لم ترق إلى أن تشكل ظاهرة.

1- الكتابة وتشكيل الفضاء النصي :

لقد تحول الخطاب الشعري العربي المعاصر بفضل تجربة الكتابة من مستواه الإنشادي الذي رافقه أمدا طويلا عبر كل ثقافات الشعوب المختلفة إلى مستواه البصري، حيث أصبح يشتغل على تشكيل الفضاء أو المكان فاتحا بذلك مساحات للتأمل والتدبر، في فضاء الورقة المهندس بواسطة الأشكال الخطية المتنوعة، هذا الاحتفاء بالفضاء حتم على المتلقي أن يكون ممتلكا لسنن تلقٍّ جديدة حتى يتمكن من تحقيق فعل القراءة البصرية، لأن الكتابة أبعدت المعايير الشفاهية من شرطها الجمالي، ولم تعد تعتبرها شرطا شعريا سابقا ومهيمنا، كذلك القراءة هي الأخرى أصبحت محكومة ببلاغة المكتوب " فالصفحة كفضاء أصبحت تفترض وجود قارئ يعي وضع الحرف والأشكال الخطية المختلفة التي تقترحها الكتابة، كما يعي دور الفراغات والبياضات التي أصبحت مكونا من المكونات التي تنضاف لمجموع العناصر التي يبني بها النص أفق تلقيه."[1]

يتضح من هذا أن الهندسة الفضائية للقصيدة المعاصرة، تفرض على المتلقي أن يشتغل على ثقافة العين، أي تفعيل حاسة البصر كآلية معرفية في مقاربة تشكيل الخطاب الشعري المعاصر، الذي أصبح مؤطَّرا بتقنيات عديدة تساهم في تأثيث الصفحة، وبالتالي تطلب منه إدراك قياس المسافات والأحجام الخطية والظلال والألوان، وذلك أن هذا النوع من الخطابات الشعرية المتطورة أصبح يفرض ضرورة معرفية ببعض مبادئ التشكيل، وكذلك معمارية القصيدة باعتبارها معرفة بصرية.

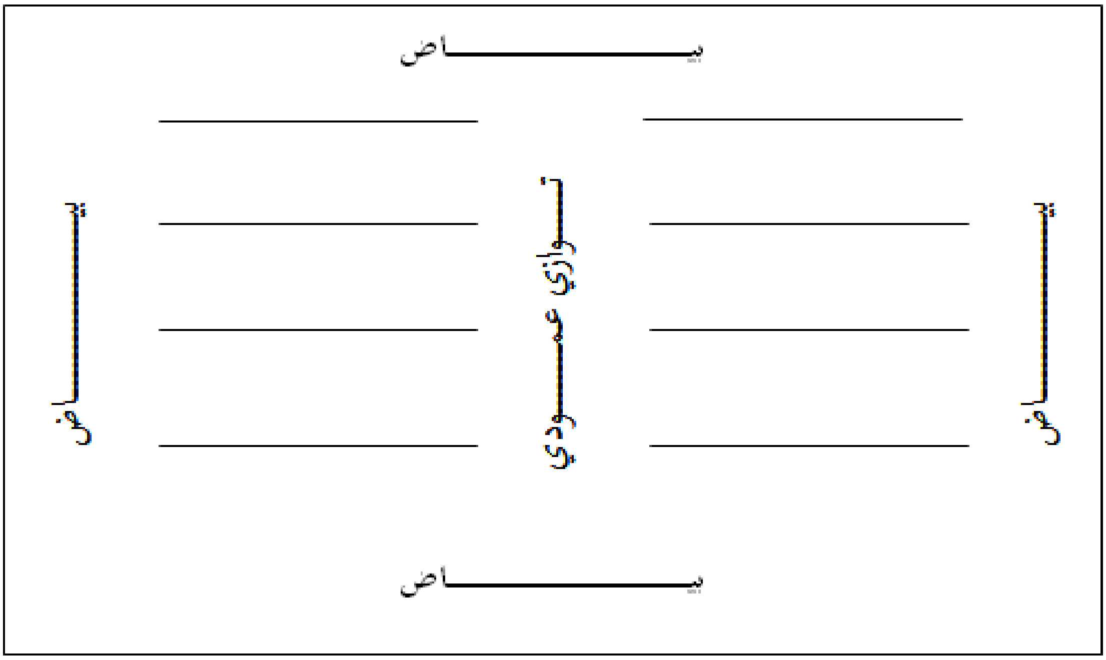
وعليه يبدو أن للفضاء أو للمكان أهمية في تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة، خاصة عندما أضحى التحول حتمية من عملية الإلقاء (الإنشاد) إلى عملية القراءة البصرية، علما أن القصيدة الشعرية القديمة عرفت عبر مسارها الإبداعي بنيتين مختلفتين لتشكيل المكان هما:

1- التشكيل التناظري للنص: وهو بنية القصيدة العربية القديمة التي تقوم على نظام الشطرين المتساويين، هذه البنية تتصف بعلامات شكلية ترتكز على بنية منظمة أساسها وحدة

1 د. صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2012م، ص 279.

البيت، الذي يفرض التطابق بين المساحات الطباعية المتحققة في نهاية البيت وبين الوقفة الزمنية الإيقاعية، ومن هنا يمكن القول إن هذا الشكل من القصائد خضع للكتابة المملوءة التي تمتلك شكلا ثابتا فوق إطار الصفحة البيضاء، وهذا بخلاف القصيدة المعاصرة التي سقطت في الفضاء الفارغ بسبب طبيعة كتابتها التي تعمل على إفراغ الصفحة والتركيز على البياض أي التحدث بصمت.

وإذا كان الشاعر القديم لا يكتب قصائده، فإن هذا الشكل التناظري الذي تحدثنا عنه، كان من اختراع النساخ، لأنه لم يكن يهندس قصيدته على صفحة الكتابة بنفسه، وإنما كان ذلك من النساخ أو الكتبة الذين تخيلوا الشكل الذي وصلنا في صورة توازي الأبيات عموديا، وتقابل الأشطر أفقيا كما هو ممثل في الشكل الآتي:[1]

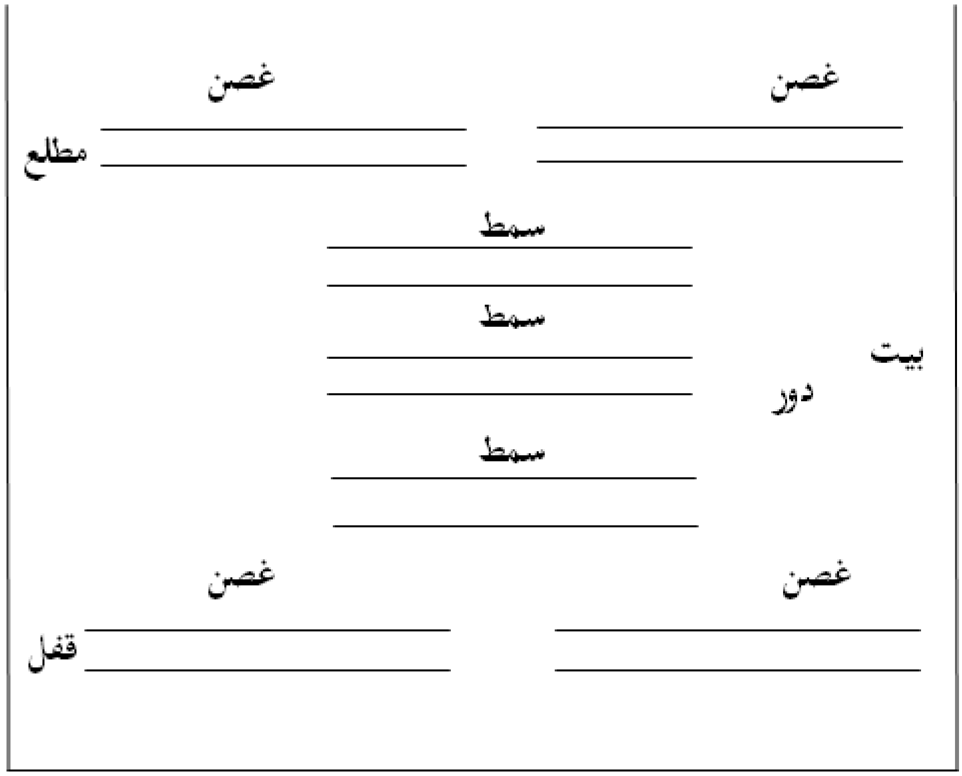


1 محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثاقفي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م، 136.

2-الموشح: وهو بنية مغايرة للقصيدة ذات التشكيل التناظري، حيث يخضع في شكله للتوزيع البنائي للأبيات التي تتألف في مجموعها من الأقفال والأبيات، وبهذا فهو يحقق بنية فضائية أو مكانية، مخالفا بذلك الشعر القديم الذي تحكمه البنية الزمانية.[1]

والموشح من هذا المنظور هو شكل أندلسي خالص، كما أنه يُعدّ نقلة بصرية مؤلفة من: المطلع، السمط، الدور، القفل، البيت، الغصن، الخرجة.

هذه الأقسام تشتغل فضائيا وفق الأنموذج الآتي:



انطلاقا من هذا التوازي في الاشتغال الفضائي للقصيدة العربية، وما يوازيه من توازٍ آخر على مستوى التحقق الزماني في الأداء الشفوي، وعليه يمكن القول إن الشعرية الشفاهية استطاعت أن تحقق ذلك الانسجام المنتظم للقصيدة من حيث الإنجاز والإلقاء، أي ذلك التقابل بين الشكل المنتظم للقصيدة الشعرية والتصويت الإيقاعي المرتب لها، وفي هذا المقام يقول حازم القرطاجني "

---

1 يُنظر: د. مشري بن خليفة: الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية – دراسة – وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007م، ص20.

وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مرتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء وقع فيها الموقع الذي ترتاح له ..."[1]

يبدو من خلال هذا الاستدلال أن النفس الإنسانية ترتاح لكل ما هو مرتب ومنسجم خصوصا إذا كان ذلك الشيء فنيا، وقد يزاد ولعها أكثر إذا كان شعرا كما هو الحال في الشعر القديم الذي يميزه الإيقاع المطرب للنفس، وذلك كونه يمتلك تأثيرا يحمل الإنسان على الانفعال والتفاعل معه، نتيجة انتظامه وموافقته لإيقاع النفس، حيث يخلف وقعا يرتاح له السامع الذي يجد ما يوافق فطرته الميالة إلى ذلك بالطبيعة.

هذه الأشكال الشعرية – الشكل العمودي والموشح – لها ارتباط بالمجال الحضاري والاجتماعي للأمة، أي أنه صورة لنمط العيش وتقاليد البيئة، لأنه عن طريق هذه النماذج يمكننا تتبع المسار التطوري لحياة الناس كالفضاءات الواسعة والترحال المرتبط بالبداوة وهذا ما يمكن إسقاطه على الشكل النموذجي الأول (العمودي)، ومع الاستقرار والتحضر والترف نجد الأشكال الأخرى المستحدثة كالمسمط والموشح، بحكم أن القدماء كانوا لا يوشحون ولا يسمطون، وبالتالي فإن شكل الموشح يتوافق وحياة الترف، ولذا فهو أنسب إلى البيئة الأندلسية، وفي هذا يقول المقري التلمساني في نفح الطيب:" وأما أهل الأندلس، فلما كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح ينظمونه أسماطا أسماطا، وأغصانا أغصانا يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا، ويلتزمون عدد قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر قطعة..."[2]

يتضح من هذا أن هذا الشكل الشعري في هيئته الفضائية يعكس مستوى البيئة الفكري والحضاري، حيث إن التنويعات التي لحقت نموذج النص الشعري القديم في جانب الاشتغال الفضائي

---

1 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد بن الحبيب الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، دط، 1966، ص 38.

2 أحمد محمد المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد السابع، د ط، دت، ص5.

الخاص بمساحة القصيدة، وذلك بكسر الرتابة المألوفة الناتجة عن تكرار نفس العناصر الغرافية كالقافية مثلا، وعليه فإن هذا التحول النوعي على المستوى الصوتي والبصري أحدث نقلة متميزة في الاشتغال الفضائي للنص الشعري غيرت المعتاد في القصيدة، أي نقلتها من الإيقاع السمعي إلى الإيقاع البصري.

واستنادا إلى هذا يمكن القول إن القصيدة العربية اكتسبت مع بداية التدوين نمطية جديدة في التشكيل، حيث تحولت المتعة من السمع إلى البصر، أي من متعة الأذن إلى متعة العين، وذلك بفضل عناصر التشكيل التي أطرت النص الشعري تحت ما يسمى بجمالية تشكيل الفضاء النصي، وفي هذا الإطار دخل النص الشعري مرحلة تركيب السواد على البياض وفق قوانين الفضاء مع الشعراء المغاربة والأندلسيين في القرنين السادس والسابع الميلاديين.

ومن بين هؤلاء الشعراء الذين اشتغلوا في هذا الحقل نذكر الشاعر أحمد بن محمد البلوي القضاعي الذي أنجز أشعار مكتوبة على شكل مربعات إضافة إلى الناقد والشاعر "أبي الطيب صالح شريف الرندي" صاحب "النونية الشهيرة"، حيث أورد في كتابه النقدي: "الوافي في نظم القوافي" عددا من القصائد منجزة وفق هذا النوع من التشكيل – التشكيل الفضائي – وذلك بهدف تحقيق إمكانات متعددة للقراءة."[1]

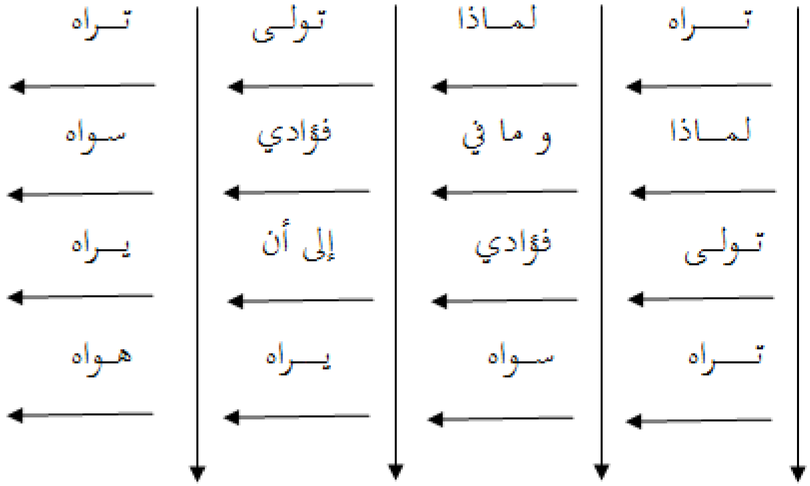
ومن جملة ما عرض من أشكال مندرجة في هذا المجال ومتباينة التنوع من حيث البساطة والتركيب نذكر منها ما يأتي:

1–القلب . 2– التفصيل . 3– التختيم.

1–القلب: هذا النوع يقدم الأبيات في صورة مربع، بحيث تتوزع الوحدات المكونة لكل بيت عموديا وأفقيا في تمثل عددي وترتيبي، الأمر الذي يمكن من قراءة البيت الواحد مرتين حسب الاتجاه الذي تسير وفقه عين المتلقي من الأعلى إلى الأسفل أو من اليمين إلى اليسار.[2]

1 ينظر: أبو الطيب بن شريف الرندي، الوافي في نظم القوافي، تح وتقديم: محمد الخمار الكنوني، خزانة كلية الآداب، الرباط، دط، دت، ص 45.

2 ينظر: محمد الماكري، المرجع السابق، ص 157.



هذا النوع من البناء الشعر يعبر عن شكل القلب من حيث الكتابة والقراءة، بدليل أنه يقدم إمكانية القراءة من الأعلى إلى الأسفل تبعا للكتابة في هذا الاتجاه، وفي هذا الإجراء تكسير لنمطية التلقي والعرض البصريين للنص الشعري.

تلك القراءة القائمة على الاتجاه الأفقي الواحد من اليمين إلى اليسار، لهذا النوع من الكتابة يشتغل على الهندسة الفضائية للورقة التي تأسست عليها بنية الشكل، حيث إنه وفق هذا التشكيل تتحقق القراءة البصرية، وبالتالي فإن حاسة الأذن لا يمكنها إدراك هذا الشكل في أبعاده المميزة تلك، كما أن الشكل الشفوي لا يمكنه تقديم هذا النوع من البنية الشعرية، إضافة إلى هذا نجد أن الشكل الجديد للكتابة الشعرية السالفة الذكر ابتدعه الشاعر لكي يتواصل مع قارئه المفترض كتابة لا إنشادا، لأن هذا النوع من الشعر وجد أساسا لكي يدرك قراءة لا سماعا.

2–التفصيل: وهو نوع آخر يقوم على وضع الأبيات وفق نظام يسمح بفصل أجزاء منها دون أن يخل ذلك بتمام الوزن والمعنى، لكن شريطة أن يتم الفصل في مواقع متوازنة من الأبيات، وهنا يورد الرندي نموذجين من شعر الحريري.

النموذج الأول:

يَاَ خَاطِبَ الدُّنيَا الدَّنِيـة إِنَهَـا شَـرَك الرَّدَى وَمَرَارَة الأَكدَارِ

دارُ مَتَى مَا أَضحَكَت فِي يَومِهَا أَبكَت غَدًا بُعدًا لهَاَ مِن دَارِ

النموذج الثاني:

جُودِي على المستهتر الصّبّ الجوى وتعـطفي بـوصاله لا تظلمي

ذا المبتلى المتفكر القلب الدوي واستكشفي عن حاله وترحمي

وصلي ولا تستكثري ذنبي الدني وترأفي بالواله المتيم

تبدي القلى بتغير الحب الأبي المتلفي بخياله المتحكم[1]

بالتأمل في هذين النموذجين من الشعر ندرك أنهما يوفران إمكانيات للمتلقي لممارسة القراءة البصرية، وذلك كونهما مهندسين عن طريق السواد والبياض بشكل فيه نوع من التوازن بين الصمت (البياض) والكلام (السواد)، لأن مساحة البياض المتروكة تلعب دورا في تلقي النص من حيث التوقف أو الاستمرار في القراءة، هذه القراءة هي قراءة بصرية تلاحق هندسة الفضاء الورقي، وهي عنصر بصري فاعل في أبجديات الكتابة الشعرية المعاصرة.

3-التختيم: يقوم التختيم على استغلال وتطويع الأشطر والأبيات لتتشابك على بياض الصفحة من أجل تكوين بصري متناسق يشكل خاتما، حيث تتقاطع الأشطر ويشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع في لفظة أو حرف أو أكثر.

هذا النموذج الشعري – نموذج التختيم – يوحي بنضج متقدم فيما يتعلق بالوعي البصري وأهمية التشكيل الفضائي في عرض الشعر، وذلك من خلال العلاقة بين ما يعرضه الشاعر كأشكال وما يخطه كتابة كأفكار، أي أن الفضاء يبرز أشكالا عن طريق الاشتغال عليه توائم محتوى نص الخطاب الشعري المعروض، بدليل أن الاشتغال على الفضاء الورقي أصبح في ظل الثقافة البصرية والوعي بأهمية المكان يقدم معطيات بصرية، تتقاطع فيها العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية

---

1 نفسه، ص 158.

(السيميولوجية) دلاليا، أي أن هناك تناسب وتوافق من حيث الدلالة، بين ما تمثله علاقة الخاتم كشكل بصري، وبين ما يقدمه نص الخطاب الشعري كمعطى لغوي.

وعليه فإن تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة في توظيفها لهذه التقنية العلاماتية الخاصة بأشكال الخطوط، التي تتضافر مع الكلمات لتقدم الموضوع إلى القارئ في صورة متجانسة، أي إيجاد علاقة بين محتوى الكلام الذي تتلقاه الأذن وشكل الخطوط والرسوم التي تصاحبه وتتلقاه العين، كما هو الحال مع نموذج الخاتم الذي يفهم من شكله المعروف وما يرافقه من معانٍ دالة عليه، أنه هدية يقدمها الشاعر لممدوحه أو لمن هو في مقامه، إضافة إلى هذا يمكن القول إن هناك علاقة وثيقة بين المقام التداولي للخاتم الشعري وبين اختيار الشكل والتسمية.

هذا الاشتغال الفضائي في نص الخطاب الشعري يتم عن وعي فني للمبدع في هذا العصر وللشاعر على وجه التحديد، لأنه استطاع أن يعرض المعاني والدلالات الناجمة عن مواقفه تجاه ذاته والعالم عن طريق النص الشعري، والشكل البصري في صورة واحدة وبشكل متطابق، هذه العلاقة التي تمكن من إيجادها بين النص والشكل تعكس مدى اطلاعه وتبحره في الثقافة البصرية وآليات التشكيل المعاصر.

2- مستويات الاشتغال الكتابي للفضاء الورقي :

الحديث عن الاشتغال الفضائي للخطاب الشعري العربي المعاصر كظاهرة متميزة بدأت مع الشعر الأوربي منذ زوال الحقبة الكلاسيكية، أي بعد تحول في تاريخ الفكر والذهنيات، حيث تجلى ذلك التغير في حياة الإنسان الأوربي على عدة مستويات منها: المستوى الفكري والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وذلك في ظل مدنية القرنين التاسع عشر والعشرين، هذا التوجه الجديد نحو استغلال الفضاء أساسه وعي حضاري بأهمية المادة والعلم والتقنية، وفي هذا الإطار يمكن تحديد الرؤية الجديدة للعالم انطلاقا من اللغة التي أصبح ينظر إليها كمادة أو شيء، وعليه يمكن فهم هذا العالم واستحضاره في شكل ملموس قابل لأن يدرك في مظهره الحسي، وبالتالي منح للشعر وظيفة عضوية في المجتمع، إذ أصبح شيئا بسيطا قابلا للرؤية والاستعمال، ومن هذا المنظور يمكن القول إن الفعالية الشعرية الجديدة للخطاب الشعري المعاصر تشتغل على واجهتين: واجهة اللغة بشكل عام، وواجهة

الكتابة الشعرية بشكل خاص، لأن الشعر الجديد ارتبط بنمط العيش في ظل الشروط الجديدة، التي أفرزتها التوجهات العلمية ووسائل الاتصال المعاصرة، ويبقى العنصر الأبرز في هذا المجال هو اعتبار الجانب البصري كأفضل صيغة أو شكل لتحقيق البساطة والإدراك لمعطيات العصر الجديد، هذا الاشتغال الفضائي للخطاب الشعري المعاصر تركز فيه الاهتمام على الفكرة الصورة (Idéogramme) التي تعنى بالتركيب الفضائي أو البصري بشكل عام، وبطريقة التنظيم القائمة على التقريب المباشر بين العناصر المتماثلة بشكل خاص.

فالفكرة الصورة تستدعي التواصل غير اللغوي أي التواصل عن طريق الأشكال والبنيات خلافا للتواصل المعتاد، فالتواصل عن طريق هذه النماذج يقدم المحتوى للموضوعات المراد توصيلها بواسطة الكلمة في شكلها المادي أو التجسيمي (صوت، شكل بصري، حمولة دلالية)، ومن الشعراء الذين وظفوا هذه التقنية في نصوصهم نذكر الشاعر "أبولينير" (G. Apollinaire) والشاعر "ملارميه" (S. Mallarmé) هذان الشاعران ومن سار في فلكهم يعدون اللغة جسما حيا، وبالتالي يمكن التعامل معها على أساس محسوس، هذه الفكرة التي شاعت عند الشعراء والنقاد الغربيين تمتد أصولها المرتبطة بتاريخ الأشكال إلى العصر الإغريقي فاللاتيني وتنتهي بعصر النهضة.

والحقيقة التي يجب الإشارة إليها هو أن تطور الأشكال الشعرية واكب التطور العام، الذي شهده المجتمع الغربي على كافة الأصعدة، نتيجة التقدم الذي أحرزته بعض العلوم كاللسانيات وعلم النفس والسيمولوجيا، إضافة إلى التأثر اللغوي بالفلسفة الظاهراتية في صيغتيها الألمانية والأمريكية، ومهما كانت التباينات في وجهات النظر بخصوص هذا الموضوع، فالقاسم المشترك بينها هو الإصرار على أهمية الجانب البصري في تلقي هذا الجنس الإبداعي (الشعر)، الذي وجد أصلا لينتج ويستهدف في جوهره الغنائي والصوتي بحكم طبيعته. فإذا كان هذا واقع الظاهرة الفضائية في الشعر عند النقاد الغربيين، فماذا عنها في الشعر العربي المعاصر؟.

الواقع أن الحديث عن الاشتغال الفضائي في الخطاب الشعري العربي عموما والشعر المغربي على وجه الخصوص يقودنا للحديث عن التجربة الفضائية للخطاب الشعري العربي منذ أقدم نموذج للاشتغال حتى التجارب المتأخرة نسبيا للتختيم والتشجير عند الشعراء المصريين والأندلسيين

والمغاربة، حيث ظهر هذا الاشتغال الفضائي الجديد مع ظهور شعر التفعيلة أو الشعر الحر منذ الأربعينات، وذلك أن المتغيرات التي لحقت بالقصيدة العربية إيقاعيا انعكست آليا على اشتغالها الفضائي المعتاد، وقد بقي النموذج القديم حاضرا باستمرار في تجارب شعراء الحداثة لكن مع تنويعات مختلفة على الأصل (المعيار العمودي) من ذلك مثلا تجربة أدونيس من خلال قصائده.

("هذا هو اسمي"و"قبر من أجل نيويورك"و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف"و"مفرد بصيغة الجمع") وعند المغاربة يمكن الإشارة إلى كل من: "محمد بنيس" "في اتجاه صوتك العمودي" "مواسم الشرف" وأحمد بلبداوي: "سبحانك يا بلدي" وعبد الله راجع " سلاما ويشربوا البحار" وغيرهم.

وبطبيعة الحال فإن الشعراء العرب الحداثيون استفادوا من التجارب الشعرية الغربية، وحاولوا محاكاة نماذجهم بهدف مسايرة سنة الإبداع التي تقتضي التغيير والتطوير، وقد تجلت ملامح ذلك التجديد في إطار الممارسة الشعرية المتعلقة بالاشتغال الفضائي في مستويين هما: الفضاء النصي والفضاء التصويري.[1]

أ – الفضاء النصي:

يعد الفضاء النصي فضاءً مكانيا، كونه يمثل المكان الذي تتحقق عليه الكتابة بمختلف أشكالها، بمعنى أنه المكان الجغرافي الذي تتمظهر عليه مستويات الكتابة النصية.

فالفضاء النصي أو الفضاء الطباعي كما يُدعى عند النقاد يهتم بتركيب الصورة التشكيلية للنص سواء أكان النص شعرا أم نثرا، وهو بهذا – الفضاء النصي – نوع من العلامات السيميولوجية التي تساعد القارئ على تلمس الدلالات الخفية للنصوص، أين تدرك عينا القارئ تفصيلات فضاء الورقة المكتوبة، بدليل أن الفضاء النصي هو " الحيز الذي تشغله الكتابة باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق.[2]

ما يمكن استخلاصه من هذا الاستدلال هو أن الفضاء النصي في الدراسات النقدية يشكل صورة مرئية للنصوص المكتوبة التي تتحدد هيئتها من خلال التشكيلات الخطية وطريقة رسم الحروف،

1 ينظر : محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ، 2005م، ص 72.
2 نفسه ، ص72.

إضافة إلى طريقة توزيع البياض والسواد، وعليه يمكن القول إن النص غدا في هذا الإطار الثقافي تجربة جسدية طباعية، تحاول إعادة تركيب المكان بشكل مغاير تتحكم فيه لعبة البياض والسواد.

ومن الذين تناولوا مسألة الفضاء النصي بقدر من العناية "تزفيتات تودوروف" (Tzvitan Todorov) في كتابه "الشعرية" "(Poeitique) حيث يرى بأن الفضاء النصي أو النظام المكاني خاصة في ميدان الشعر تحكمه العلاقات بين العلامات أو الوحدات إذ يقول:" النظام المكاني هو وجود ترتيب معين لوحدات النص بشكل متفاوت وتصبح العلاقة المنطقية أو الزمنية في مرتبة أدنى وقد تختفي، إن العلاقات المكانية بين العناصر هي التي تكون الانتظام ...".[1]

يتبين لنا من خلال قوله هذا أن العلاقات الزمنية بين العلامات في هذا المجال لا دور لها بحكم أنها تشتغل على فضاء زمني يتوافق مع الثقافة الشفوية، أي مع بلاغة الصوت، وهذا خلاف ما يحدث مع بلاغة الحرف التي تشتغل على الفضاء المكاني والبعد البصري، لأن النظام المكاني يرتبط بالحرف من حيث فلسفة تركيبه وشكله وترتيبه وطباعته.

وفي هذا الإطار يشير تودوروف(Tzvitan Todorov) إلى "رومان جاكبسون" (R. Jakobson) الذي قام بدراسة لهذا الموضوع، وذلك انطلاقا من الشعر إذ يقول:" إن كل طبقات الملفوظ بدءًا من الفونيم وسماته التمييزية وصولا إلى المقولات النحوية والمجازات يمكن أن تندرج في انتظام مركب حسب تناظر أو تدرج أو تناقض أو توازٍ مشكلة بمجموعها بنية فضائية حقيقية...".[2]

بالتأمل في هذا المقطع القولي نستنتج أن العلامات أو الوحدات في النص الشعري بداية من أصغر وحدة تمييزية فيه وهو الفونيم (Phonême)، إلى آخر ما في النص أو ما يشكله من مقولات نحوية ومجازية، تشكل بنية فضائية حقيقية تبعا لطريقة توزيعها على المساحة البيضاء، أين تتجلى في هيئة بصرية، وهذا بغض النظر عن طبيعة العلاقة بين هذه الوحدات من حيث التوازي أو التناظر أو التناقض أو التدرج.

---

1 تزفيتات تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د ط1، 1987م، ص 63، 64.

2 نفسه، ص 64.

كما يمكن الإشارة في هذا الميدان إلى اهتمامات كل من الباحثين "دانييل دولاس" (Daniel Dolas)و"جاك فيلولي" (J.Filiolet) الذين اهتما بالموضوع من خلال كتابهما "اللسانيات والشعرية" حيث تحدثا في هذا المؤلف عن الشعر البصري وعلاقته بالفضاء النصّي، إضافة إلى هذا فقد حاولا رسم خط تاريخي لتطور الشكل الشعري من النص الغنائي (الوجداني) إلى النص البصري (التشكيلي) كما تناولا فيه أيضا مسألة البياض والسواد والأدلة الخطية، وبالموازاة مع هذا نجد "هنري ميشونيك" (Henri Meschonic)هو الآخر كانت له اهتمامات بالفضاء في مظهره الطباعي خصوصا، حيث يرى بأن بلاغة التنظيم الطباعي للنصوص الشعرية بلاغة جديدة مخالفة لما كان سائدا في ظل الثقافة الشفاهية (بلاغة الصوت)، ومرجعيته في هذا الموضوع هو النماذج الإبداعية عند كل من "ملارمييه"(S.Mallarmé) و "أبولينير" (Appollinnaire) بحكم أن الأول كان يشتغل على انحرافات البياض في النص، أما الثاني فكان يشتغل على شعرية الكتابة.

ومن الذين توسعوا في تعاملهم مع هذا المصطلح (الفضائي النصي) من حيث الدراسة وتحديد المفاهيم المتعلقة به هو "فرانسو ليوطار" (J F.Lyotard) الذي استطاع أن يميز بين مفهومين للفضاء هما: الفضاء النصي والفضاء التصويري، فالفضاء النصي عنده هو" الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي، بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي، وهو فضاء لا يستدعي مشاركة ولا موقعا محددا لجسد المتلقي، لأن هذا الأخير يوجد ملغى في هذه الحالة. أما الفضاء التصويري فهو: ما استدعى مرجعية في موقع المتلقي ومشاركة تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة التي تُعوّض المسح البصري السريع من امتلاك الشكل لا امتلاك العلاقات النسقية".[1]

يحاول "فرانسو ليوطار" من خلال تقديمه لهذه المفاهيم التي أوردها في مؤلفه "الخطاب والصورة" أن يؤكد بعض المصطلحات المتعلقة بمفهومي الفضاء كنص والفضاء كصورة، حيث إن الأول معطى للتعرف السريع والمباشر، أما الثاني فهو معطى للرؤية والتأمل، فإذا كانت العين تسترسل في القراءة التصويرية ومسح المكتوب في الفضاء النصي فإنها تتوقف عن هذا الاسترسال مع الفضاء

1 ينظر. J.F.Lyonard discours figures.ed Klinck seik, Paris, 1979. P. 09.

التصويري تتأمل الأشكال وتحاول إدراكها مدة زمنية معينة، وعليه يمكن القول إن السطر الذي يُعد مكونا أساسيا في الفضاء النصي الخطي يتحول إلى عنصر في الفضاء التصويري، وذلك بمجرد ما يصير غير قابل للقراءة، وبالموازاة يمكن أن يتحول السطر الذي يُعد مكونا أساسيا في الفضاء الصوري بمجرد ما يكتسب دلالة لسانية (أصوات وحروف) ممنوحة للقراءة، فهو في حالة الفضاء النصي عنصر كتابة، وفي حالة الفضاء التصويري عنصر تشكيل.

إضافة إلى ما تقدم ذكره بخصوص هذا المصطلح نجد كذلك كل من "ميشال بوتور" و"جيرار جينيت" (Gerard Genette) كونهما من أهم من اهتم بالفضاء النصي، إذ قدما طرائق تمظهره كأشكال الخطوط، وتنظيم الصفحة، وهيئة الكتابة، فالأول من خلال كتابه "بحوث في الرواية الجديدة" أما الثاني فمن خلال كتابه "العتبات" "Seuils"، هذا عن النقاد الغربيين، أما من ناحية النقاد العرب فنجد حميد لحميداني الذي حاول استثمار المفاهيم النقدية الغربية في هذا الشأن وإسقاطها على النص العربي (النص الروائي)، من ذلك مثلا اهتمامه بمظاهر الكتابة عند بوتور، حيث حاول الاشتغال عليها مع تقديمه لشروحات وتعريفات موضحا وظائف هذه الأشكال الكتابية التي تتجلى في صور عديدة منها" الكتابة الأفقية والعمودية، البياض، ألواح الكتابة. التشكيل التبوغرافي، وأخيرا التشكيل وعلاقته بالنص، والنص يريد به غلاف النص الروائي الأمامي والخارجي (ومنه التشكيل الواقعي والتجريدي).[1]

يتضح لنا من هذا أن الفضاء النصي يتعلق بكل تشكيل طباعي تتمظهر فيه صورة الكتابة، وفق هندسة خطية يختلط فيها البياض بالسواد اتصالا وانفصالا، وهذا ما يؤدي إلى تشكيل صورة متنوعة للنصوص بأشكال كتابية مختلفة واقعية وتجريدية لأن" الكتابة هي التجلي الكامل للخطاب."[2]

1 حميد لحميداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م، ص 58.

2 بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط، 2006م، ص 56.

يمكن القول من خلال هذا إن الكتابة هي المظهر البصري للخطاب اللغوي، أي تجسيد الخطاب عن طريق العلامات المادية (الخطية) التي تنتجها حركة خاصة ليد المؤلف، وتمنحها شكلا معينا، هذا الشكل أو التشكيل يُعدّ أثرا في تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية، وبالتالي فهو يعكس المظهر المادي للكتابة، باعتبارها علامات بصرية متتابعة داخل مساحة معينة.

إن الكتابة الجديدة للخطاب الشعري العربي المعاصر تكرس سلطة المادي، كونها تركز على هندسة النص وتمنحه الشكل الطباعي البصري، وهذا بطبيعة الحال يعكس إفرازات ثقافة العصر ونتائج التقدم العلمي والتكنولوجي الذي جعل حاسة الأذن تتنازل إلى حد بعيد عن مجالها لصالح حاسة العين، أو بعبارة أخرى تنازل بلاغة الصوت لبلاغة الحرف في بناء العملية التواصلية، وهذا طبعا تحت تأثير ثقافة الصورة، فالكتابة بهذا الشكل وعن طريق لعبة السواد والبياض تحاول أن تقاوم التراث اللامادي، وتحدّ من الممارسة النصية التي تعتمد على الأسلوب الشفاهي والذاكرة في التواصل وحفظ المعلومات. ومن التجارب العربية الرائدة في مجال تكريس مفهوم الكتابة الجديدة في إطار الحداثة، والتي قدمت نماذج شعرية ذات أبعاد بصرية، نذكر تجربة "أدونيس" من خلال محاولاته الإبداعية التي وردت في مؤلفاته المذكورة سابقا، إضافة إلى تجربة "محمد بنيس" التي اقتصرت على الخط المغربي في أشكاله المختلفة، والتي أشرنا إليها في مختلف عناوين مؤلفاته السالف ذكرها.

تمثل تجربة الكتابة الجديدة عند كل من "أدونيس ومحمد بنيس" مثالا للكتابة الجسدية، حيث الإعلان عن حضور الذات وكيفية تعاملها مع فلسفة المكان الذي يتمظهر من خلال معادلة الخط والفراغ، أي كيفية ملء الفراغ وتهيئته فنيا وفق قوانين الكتابة الجديدة.

ب– الفضاء التصويري :

ينهض الخطاب الشعري العربي المعاصر في عرض نصوصه للقارئ على فلسفة توظف الأشكال إلى جانب الكلمات، أي تعزيز الكتابة عن طريق الصورة بمختلف أصنافها، وذلك حتى يمنح لنصوصه الشعرية بُعدا ماديا متجاوزاً في هذا الإطار اللغة الأداة إلى اللغة المادة، ومن هذا المنظور فإن الفضاء التصويري الذي يشتغل عليه الخطاب الشعري المعاصر، يرتكز على الأشكال البصرية وهو متجاور مع الفضاء النصي تجاور انفصال، غير أنهما يشتركان في عملية التبليغ والتوصيل، إذ لم

يعد المعروض نصا فقط، بل هو إلى جانب ذلك فضاء تصويري شكلي دال (صور، رسم، ألوان، صوت)، وظف بطريقة واعية محكومة بمقصدية منتج الخطاب، هذه الممارسة النصية منطلقها هو "أهمية بنية المكان (المساحة) داخل النص باعتباره جزءا من بناء القصيدة عدا أهمية دور القلق الداخلي في انعكاسه على تحرير الشاعر للنص على طريقة تركيب الكلمات، مما ساهم من تحولنا من ثقافة الكلمة إلى ثقافة التشكيل الذي يذيب اللغة الشعرية في فنون أخرى."[1]

يبدو أن ثقافة التعامل مع فضاء الورقة في الخطاب الشعري المعاصر أصبحت تتطلب تقنيات إبداعية جديدة، تواكب العصر الذي أصبح يتوجه نحو الإنتاج التكنولوجي التقني، حيث طغت فيه ثقافة الصورة والممارسات التي تدعو إلى التصوير الحسي أو المادي للموضوعات حتى يسهل استيعابها من طرف المتلقي، وبالتالي صار الإفهام عن طريق الصورة والصوت، تركيب في شقها الأيقوني "Iconique".

فشعراء هذا العصر اهتموا بتقديم نصوصهم الشعرية المجسمة في شكل أيقونات، حرصا منهم على إثارة فضول المتلقي (القارئ)، الذي لم يعهد هذه الأشكال الشعرية، التي تحاول تعميق الدلالة عن طريق هذه المزاوجة في العرض بين الكلمة والشكل، ومنه توجب علينا "الاعتراف بوظائف الشعر المجسم واندماجه في الخطاب الشعري لتكوين نص واحد، سواء أوقع الرسم بالكلمات أم كان رسما مستقلا مصحوبا بحروف أو بكلمات توضيحية، وذلك رسم لغيرها يدعى إيقونا، وكل إيقون له شكل معين، وكل إيقون أنشئ لخدمة أهداف معينة."[2]

ما يلفت الانتباه في هذا المجال هو النزعة التجسيمية أو محاولة تشييئ الموضوعات الصورية عن طريق توظيف الإيقون "Icone"، وذلك بهدف تعزيز دور الكلمة والوصول إلى دلالة متكاملة نحو الفكرة المراد توصيلها إلى ذهن المتلقي (القارئ)، والسعي نحو تثبيتها بصريا في عقله، ولعل ما

1 محمد التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، د ط 1998م، ص 171.

2 محمد مفتاح: التشابه والاختلاف – نحو منهجية شمولية – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص 195.

يحمل الشعراء على توظيف هذا الشكل من الكتابة أو التشكيل الإيقوني بمختلف صوره، هو منح النص الشعري أبعادا دلالية أخرى قد تعجز لغة الكلمات عن الإفصاح عنها.

فالنصوص الشعرية وفق هذا النوع من التشكيل – التصويري أو الإيقوني- تكتسب هيئة بصرية تفرض على القارئ المشاهدة قبل القراءة، لأن دلالة الأشكال الإيقونية هي النص المهيمن في الإطار، وفي الآن ذاته هي النص الموازي للدوال اللغوية، هذا التحول في الممارسة الشعرية المعاصرة جعل الشعر يعمل على استغلال الطاقة التبليغية في اللغة، كأشكال صوتية وأيقونية تعزيزا لقوة الكلمة ودورها في التواصل وذلك « أن الطباعة وحدها أتاحت هذا التكامل الخلاق بين الكلمة والإيقونة في واقع فني تداولي تقني، يغدو فيه العمل الشعري مجالا نموذجيا لتداخل الأجناس الفنية حيث "عززت الصورة الفنية والتعبير اللفظي كل منهما الآخر»[1].

يتجلى من خلال هذا الاستدلال أن الخطاب الشعري العربي المعاصر خطاب أيقوني بشكل ملحوظ، وبيان ذلك هو تحول العناصر المهيمنة في هذا الخطاب، من عناصر سمعية إلى عناصر بصرية، ويظهر ذلك في النماذج الشعرية التي قدمها شعراء هذه المرحلة من بينهم: الشاعر "أحمد بلبداوي" من خلال ديوانه " حتى يورق ظل أظافره" الصادر عام 2009 عن منشورات بيت الشعر في المغرب، والشاعر الجزائري "يوسف وغليسي" من خلال مجموعته الشعرية" أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" الصادرة عن دار الهدى، عين مليلة عام 1995، وسعدي يوسف (الأعمال الشعرية) الصادرة عام 1995م عن دار المدى، بيروت وغيرهم، حيث نجد في كتاباتهم الشعرية – الشكل الكتابي – شكلا دالا على مضمون التعبير الذي تحمله الكلمات المصاحبة له، أي أن شكل الكتابة الإيقوني يوازي مضمون الكلمات دلاليا، هذه التقنية الجديدة في الكتابة الشعرية المعاصرة ظهرت بفضل الطباعة، حيث تعاون الشكل المرسوم مع الكلمات من أجل تعميق الدلالة، وتوضيح المفاهيم في ذهن القارئ.

1 نفسه.

إن التجربة البصرية للشعر المعاصر حاولت الجمع بين الجمالي والتقني، وذلك حتى يتوفر للمتلقي (القارئ) نص محسوس يكاد يكشف عن دلالته من خلال الصور الإيقونية الموازية للألفاظ، وبظهور هذه الهيئة البصرية للنص الشعري اضطربت عملية التلقي، لأن القارئ أصبح يواجه نصين في نص واحد (نص ناطق ونص صامت) وذلك « أننا مع القصيدة الحديثة بتنا نبصر القصيدة قبل أن نقرأها.»[1]

يبدو من خلال هذا القول إن الشكل البصري للشعر المعاصر فرض هيمنته انطلاقا من بنية اللغة صوتا وصورة، وهذا بدوره انعكس على القارئ، الذي تفاجأ بهذا النوع من النصوص، وخابت توقعاته المنتظرة، لأن هيئة النص الطباعية أخرجت القارئ من عادة استقبال النص وفق الهندسة العمودية المتوازية، وأدخلته في تعامل جديد أساسه إمعان البصر في الشكل الخطي الجديد، الذي تحول من خلال النص الشعري الجديد إلى بنية واحدة مشكلة من عناصر متداخلة، لا مجال للفصل بين عناصرها عند عملية التلقي والقراءة، حيث تناغمت عناصرها جميعا لتشكيل بناء النص، وأصبحت القصيدة صورة واحدة.

إن الاهتمام بالتشكيل البصري في الخطاب الشعري العربي المعاصر يعود إلى تأثير التيارات الشعرية كالدادائية والسريالية، إلى جانب الفنون التشكيلية، وذلك بهدف التمرد على السائد والمألوف، إضافة إلى هذا محاولة سد الفراغ الذي أحدثه ضعف الصلة بين الشعر والمتلقي، وهذا حين اندثرت الوظيفة الإنشادية في تلقي الشعر، والتي كانت تبرز القيم الجمالية والملامح التعبيرية، ولهذا فالتجربة البصرية في الشعر، تحاول أن تعي العالم جماليا وصوريا، وعليه فالقصيدة البصرية تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصا بل هو إلى جانب النص « فضاء تصويري شكلي لا يخلو من دلالة تحكمها مقصدية منتج الخطاب».[2]

---

1 شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة " تحليل نصي" دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص 26.

2 ابن حميد رضا: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، العدد2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 100.

يتجلى من هذا الاستشهاد أن بنية الفضاء أو المكان لها أهميتها داخل النص باعتباره المساحة التي يشتغل عليها الأديب بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة ، حيث تخضع لرؤيته التشكيلية التي يحاول من خلالها التعبير عن موضوعاته بواسطة الصور أو الرسومات أو الألوان كنص مواز للتعبير اللساني، وذلك حتى يقوي دور الكلمة في الإبانة عن مقاصده وأهدافه، وبهذه الصورة تتداخل اللغة الشعرية مع لغة الفنون الأخرى، أي أن هناك امتزاجا يتولد من خلال هذا الاستغلال لإطار الفضاء الورقي يجمع بين ما هو لساني وما هو تصويري، وعليه فالنص الأدبي أو القصيدة الشعرية بوجه خاص أصبحت نصا لا يكتمل إلا بهذا النوع من التشكيل الذي جمع بين المنطوق والصامت، فالشاعر المعاصر يهدف من وراء الجمع بين الرسم والكتابة اللغوية في قصائده إلى الوصول إلى دلالات النص بصريا هذا من جهة، ومن جهة أخرى جعل هذا الشكل الطباعي وسيلة لجذب انتباه القارئ، وهذا ما يؤكد أن الكتابة الشعرية المعاصرة لم تعد متمركزة ومتقوقعة في اللغة ذاتها، بل تعدتها لتجعل الفضائي التصويري مساعدا على إنتاج دلالات شعرية وتأويلات عدة حاملة أبعادا بصرية صادمة للمتلقي وجاذبة لانتباهه، وبناء على هذا الأساس أخذت الصفحة الشعرية اهتماما من طرف شعراء هذه المرحلة، وأصبحت جزءا أساسيا من بنية النص الشعري، وقد تجلى ذلك من خلال التداخل بين الأدب والفن التشكيلي، وربما كان هذا الأمر من الرؤية النقدية أن الشعر هو أقرب الفنون إلى التشكيل، لأن هناك إيقاعا موجودا بين الشعر والتشكيل، وذلك بهدف ملء الفراغ من خلال تركيب البعد البصري للنص التشكيلي، فهذا التعامل مع اللغة التشكيلية استطاع أن يجمع بين المبدعين الشعراء الذين يمثلون فترات تاريخية معينة كالقرن التاسع عشر (ق19) الذي يمكن أن نربط من خلاله بين كتابات بودلير (Baudlaire) على المستوى الغربي، وكتابات "محمد بنيس" على المستوى العربي في هذا المجال – تجربة التشكيل –، فالجامع بينهما هو « التقاء النص الشعري بما يمكن تسميته بالنص التشكيلي»[1].

1 أ. د. محمد جودات: في العروض والتشكيل البصري – قراءة تناصية في الحداثة الشعرية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 98.

ما يمكن استخلاصه من هذا الاستدلال هو أن لجوء شعراء هذه المرحلة – المرحلة المعاصرة – إلى الجمع بين الشعري والتشكيلي كان من أجل تكثيف الدلالة وتعميقها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى محاولة محاصرة المعنى في الرسومات والأشكال، وذلك حتى يتم إشراك الشكل مع اللغة في إنتاج المعنى، بالإضافة إلى هذا هدم جدار الأجناس بين الشعر والتشكيل، ومن زاوية أخرى الإشارة إلى البعد السيميولوجي للشعر الحداثي (الشعر العربي المعاصر)، والاقتراب من القارئ الذي رفض هذا النوع من الشعر، وذلك بالسعي نحو ردم الهوة الحاصلة بين الشعر والمتلقي (القارئ)، ولاسيما بعدما تم قطع الوسائط بينهما، حيث غابت الوظيفة الإلقائية البارزة للقيم الجمالية وسمات الأداء الشفوي للمرسل (الشاعر)، ولهذا صار الاشتغال الفضائي الطباعي مؤكدا على أن الكتابة الشعرية الجديدة لم تعد متمركزة في اللغة ذاتها بل تجاوزها إلى فضاء سيميولوجي معطى للرؤية والتأمل المتأني، وذلك حتى يمنح النص للقارئ مساحة اللغة، وعن طريق هذا التمازج بين النصين (اللساني والسيميولوجي) يتم إنتاج دلالات معينة تبعا لمختلف الموضوعات المطروحة.

3- الاشتغال الكتابي و هندسة الفضاء الورقي :

اتكأت التجربة الشعرية المعاصرة في ميدان كتابة الشعر الحداثي على ممارسات كتابية تشكيلية، وذلك باستغلال الفضاء الورقي والطباعي، والعمل على هندسته، لأنه أصبح في تجربة فضاء الكتابة المعاصرة عنصرا تأويليا وبعدا دلاليا، مضافا لعناصر البنية اللسانية، وهذا ما ولد صراعا بين ثقافة الكلمة وثقافة الصورة (الشكل)، وعلى هذا الأساس تم جذب القارئ لمشاهدة النص قبل قراءته، لأن النص غدا فضاءً متحولا من كونه مكانيا بيئيا شفاهيا سمعيا إلى كونه ورقيا طباعيا بصريا، فاستحداث هذا الاشتغال الفضائي الطباعي، جاء تأكيدا على وظيفة هذه الهندسة لفضاء الورقة، ودورها في إنتاج دلالات شعرية وتأويلات متباينة، كونها تتضمن أبعادا بصرية صادمة للمتلقي (القارئ) وجاذبة لانتباهه.

وبناء على ما تقدم أضحى الاشتغال الفضائي مخاطبا للعين وليس للأذن، حيث صار الاهتمام بالصفحة الشعرية من طرف المبدعين (الشعراء)، وذلك أنها أصبحت جزءا أساسيا من بنية نص الخطاب الشعري المعاصر، وقد تجلى ذلك من خلال شكل كتابة القصيدة وعلامات ترقيمها

والصور المصاحبة، وكذا بنية البياض والسواد، وبهذه الصورة صار النص مفتوحا على قراءات متعددة لأنه حُمِّل بفضل هذه الطريقة – طريقة التشكيل البصري – دلالات جديدة لم يعهدها من قبل، كما يمكن الإشارة في هذا المجال إلى العامل التكنولوجي الذي ساهم بشكل كبير في إكساب النص هوية بصرية، وذلك من خلال اختراع الطباعة التي شكلت نصوصا مرئية تستدعي القراءة الصامتة.

أ – التشكيل الخطي :

يعد التشكيل الخطي أحد المظاهر البارزة في نص الخطاب الشعري المعاصر، إذ تطور مع تطوره، وكان أهم دعامة من دعائمه بكونه يمنحه شكله البصري وما يرتبط به من قيم تشكيلية وتعبيرية ودلالية، وهذا ما جعل الشاعر المعاصر الذي أدرك أهمية البنية الخطية، أن يتفنن في هندسة فضاء قصيدته بنماذج بصرية، تجذب انتباه القارئ وتحمله على الانفعال والتفاعل معها.

ولعل بنية الشاعر لفضاء قصيدته بهذا الشكل المتنوع للتشكيل الخطي غايته الإدهاش وإثارة فضول القارئ، لأن هذه التقنية الكتابية الجديدة للقصيدة المعاصرة، « تكسر أفق توقعه المعتاد، وما ألفه من نظم خطي، إذ يقع بصر المتلقي على مثل هذه القصائد وذهنه محمل برؤية قبلية لقصائد سابقة، فأفق انتظاره محدد سلفا، وعند التقائه بقصيدة مثل هذه يحدث تجاوز أو انتهاك لأفق انتظاره، وهذا ما يسمى بخيبة الانتظار، وهي لحظات لتأسيس أفق جديد».[1]

يتضح من هذا أن الخطاب الشعري المعاصر تجاوز المعايير التي كانت تحكم القصيدة العربية القديمة من حيث اللغة والشكل والموضوع، وذلك بسبب دخولها مرحلة التجريب – تجربة الكتابة الشعرية الجديدة – في قصيدة الحداثة، حيث أصبح المعول عليه في تلقي القصيدة هو شكل الأحرف وأحجامها ومساحة الفراغ بينها، أي أن العنصر البصري (L'element visuel) هو الذي يتحكم في رؤية القارئ وتركيز نظره صوب الهيئة الخطية للخطاب الشعري، وبهذا يكون لموضع البنية الخطية في فضاء النص مؤشر على وعي الشاعر بدورها في عملية التواصل مع المتلقي (القارئ)، الذي أضحى تستفزه مثل هذه النماذج بصريا وذهنيا، ولاسيما أنها مخالفة للمعتاد عنده، وبالتالي انقسم

1 بشرى موسى صالح: نظرية التلقي – أصول وتطبيقات – المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001، ص 47 بتصرف.

تركيزه بين فهم شكل الكتابة وبين فهم المعنى المحتوى في نص الخطاب " فمثل هذه الكتابة الشعرية تبلبل أساسا نظام الكتابة وتقلب رأسا على عقب مراجعه المعروفة."[1]

يتجلى من هذا الاستدلال أن المتأمل في هذه الفضاءات الشعرية الجديدة، يدرك أنها تمارس هيمنة على القارئ من خلال صورتها البصرية، التي تفرض ذلك التوافق بين ما هو لغوي و ما هو تشكيلي، هذا التلازم بين النصي والتصويري يعكس الصورة المشكلة في مخيال الشاعر، والتي يحاول من خلالها إثارة فضول المتلقي ونقله إلى تجربته الفنية، وهذا ما عبر عنه بلبداوي بقوله:« حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة، وأدعو عينية للاحتفال بحركة جسدي على الورق، فيصبح المداد الذي يرتعش على البياض كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم، ويغدو للنص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافا إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن».[2]

يتبين لنا من هذا أن الشاعر يسجل حضوره جسديا من خلال الكتابة، بحكم أن خط يده يمثل شخصيته، بل تجربة الذات الكتابية على فضاء الورقة، لذا فقد أولاه الشعراء المعاصرون أهمية متميزة إيمانا منهم أن هذه العلامات الخطية (أشكال الخطوط) جديرة بإحداث نوع من التفاعل بين النص وقارئه.

ولعل هذا ما أراده الشاعر (بلبداوي) من قوله: « إن النص بهذه الهيئة الخطية يغدو له إيقاعان: إيقاع بصري يستهدف العين، وإيقاع سمعي يستهدف الأذن »، أي أنه استطاع أن يجمع بهذه الهيئة الخطية (الصوت وطريقة رسمه "الحرف")، وعليه يتلقى القارئ نموذجا غير مألوف لديه، تلتقي فيه متعة الأذن مع متعة العين.

هذا العمل في بناء نص الخطاب الشعري المعاصر دفع الشعراء إلى الاستعانة بخطاطين (نساخين) كما فعل "محمد بنيس" من أجل كتابة قصائدهم، وذلك بغية توفير قيم جمالية مع قيم تعبيرية للقارئ، إضافة إلى هذا تحقيق شعرية بصرية للنصوص، وفي هذا الإطار يمكن الإشارة إلى

---

1 شربل داغر: المرجع السابق.

2 أحمد بلبداوي: حاشية على بيان الكتابة، المحرر الثقافي، 19 أفريل 1981م، ص226.

"محمد الماكري" الذي حاول الوقوف على هذه المسألة – الوحدة الخطية Graphème- والتي يعرفها بقوله:" إنها الوحدة الأصغر للخط المتصل "Trait continue" وهي تلعب نفس الدور الذي يلعبه الفونيم الذي هو أصغر وحدة صوتية في السلسلة المنطوقة".[1]

يشير "محمد الماكري" من خلال هذا القول إلى كل من الصوت والحرف في بنية النص ودلالته، إذ يرتبط الصوت بالبعد الزماني بينما يرتبط الحرف بالبعد المكاني أو الفضائي، وعن طريقهما يتشكل النص في صورته البصرية، لأن هناك تلازما بين الزمان والمكان (البنية الخطية) وبتحققهما يتجسد النص بصريا، أي أنه بواسطة عنصر الزمان تشكل المكان " فالزمن الخطي – حسب الماكري – صورة عاكسة للزمان الشخصي للشاعر، فكلما اتصلت البنى الخطية وكثرت الوحدات الخطية (الغرافيمات) وغلب السواد على البياض كلما اتصل زمن الشاعر بزمنه الاجتماعي، في حين أن التوقفات المسجلة في حركات اليد أثناء الكتابة، وانفصال البنى الخطية وقلة الغرافيمات وغلبة البياض على السواد يترجم انفصام بين زمن الكاتب وزمنه الاجتماعي، بمعنى أن هذه الوحدات ترجمة للاوعي الشاعر وزمنه، فالنص الشعري بين موضعين: الأول هو انفتاح "Extraverti" حين تغلب البنى الخطية المشكلة للسواد، أما الثاني: فموضع انغلاق "Intraverti" حين يغلب البياض".[2]

ما يلفت الانتباه في هذه الرؤية هو أن التشكيل الخطي للخطاب الشعري المعاصر يرتكز على لعبة البياض والسواد، أي عملية ملء الصفحة وإفراغها، وهو بطبيعة الحال له ارتباط بلا وعي المبدع بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة، فالنموذج الذي يشغل الصفحة بالسواد (الكتابة) يعكس صورة الذات المنسجمة مع المجتمع، أما الأخرى التي أفرغت الصفحة (البياض) فهي غير منسجمة مع المجتمع وغير متفاعلة معه بشكل حواري حيوي، لأنها فضلت الصمت أو السكوت عن طريق البياض، وبالتالي فهي ذات منغلقة على نفسها وعلى مجتمعها، وعليه فهيئة الكتابة كطريقة أو أسلوب تعكس شخصية صاحبها وتحدد علاقته بالمجتمع، هذه الظاهرة – ظاهرة الفراغ الطباعي في الخطابات الشعرية المعاصرة – تترجم بوضوح حالة الذات المتشظية في هذا العصر وما تعانيه من قلق

1 محمد الماكري: الشكل والخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 93 بتصرف.
2 نفسه، ص 101.

وتمزق جراء الظروف الحياتية المعاصرة بمختلف اتجاهاتها، (عقائديا، اقتصاديا، سياسيا، اجتماعيا ...)- وهذا ما انعكس في صورة الكتابة باعتبارها موقفا من الوجود.

هذه الصورة قد تتأكد أكثر من خلال قول محمد العمري:" ليس صعبا على عين تعودت ألا ترى في الصفحة مجرد بياض ينتظر الحبر ... ولكن نحن في أمس الحاجة إلى عين مدجنة لتكشف داخل الصفحة حقلا قابلا للتوزيع والتشكيل بحيث يمكن لأرضية البياض أن تصبح في بعض الأحيان بديلا عن الأشكال – الحبر، بل وقد تمتد دلالتها لتتحول نطقا في حين يتقلص دور الحبر ليصبح مجرد صمت أو نزوعا إلى الصمت".[1]

من خلال هذا الاستدلال يمكن القول إن الخطاب الشعري العربي المعاصر يختلف عن سابقه (الخطاب الشعري العربي القديم) من حيث معادلة توزيع البياض والسواد على فضاء الورقة، بحيث يلمح المتلقي للنصين (التراثي والحداثي) نوعا من التوازن بين مساحة البياض والسواد، بل غلبة السواد عموما في النماذج الشعرية القديمة، وكأن هذا الشكل الشعري يوحي بشيء من الانسجام بين المبدع (الشاعر) ومحيطه الاجتماعي، إضافة إلى هذا بساطة الحياة وانتظامها، لأن إيقاع القصيدة من إيقاع الحياة أو المحيط الاجتماعي الذي أفرزها، لكن مع تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة تكسرت هذه القاعدة (قاعدة التوازن) وأصبح البياض والسواد في صراع، ومنه اكتست القصيدة الشعرية المعاصرة لونا أبيضا (البياض) في جل نماذجها الإبداعية، إيذانا بتراجع دور الكلمة (الحبر) ليحلّ محلها الصمت أو اللاقول، تعبيرا عن المجتمع الذي أصبح فارغا من القيم بمختلف أنواعها، هذا الفراغ صار قيمة جمالية بكونها بلاغة جديدة تسهم في تكوين شعرية بصرية للخطاب الشعري المعاصر، فالصمت أو البياض علامة غير مسموعة وغير مقروءة، ومن أمثلة ذلك قصيدة أدونيس " هذا هو اِسمي" التي اخترقت الضوابط والمعايير معززة بذلك بلاغة المحو المناقضة لبلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية القديمة، وهي بهذا تدخل في نطاق تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة التي تحتفي بالفراغ والبياض بكونه

1 محمد العمري: بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث، مجلة علامات، ج 53، م14 سبتمبر 2004م، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص 61، 62.

عنصرين أساسيين في إنتاج دلالة الخطاب المتوقفة على خبرة القارئ في ملء هذا الفراغ وتأويل بياضه.

ب– التشكيل الأيقوني :

حاول الخطاب الشعري المعاصر تقديم نصوصه للقارئ بشكل يجمع بين دلالة الكلمة ودلالة الرسم الأيقوني المجاور لها في الفضاء النصي،وذلك حتى يمنح لنصوصه الشعرية بعدا ماديا متجاوزا بذلك اللغة الأداة إلى اللغة المادة، وهذا في ظل التحولات التي عرفها العالم، حيث أصبح التوجه نحو الإنتاج التكنولوجي والتقني، ومنهساير الفن هذا التحول، ومن ضمن ذلك الخطاب الشعري، وصار هذا التوجه العلمي يدعو إلى التصوير الحسي أو التشييء، وفي هذا الإطار تحول الخطاب الشعري العربي من شكله المسموع إلى شكله المرئي تأثرا بمعطيات العصر الحداثية، مانحا بذلك هيئة بصرية للنص تفرض على المتلقي (القارئ) المشاهدة قبل القراءة.

وفي ظل هذا التحول غدا دال الأيقونية موازيا للدوال اللغوية من حيث القيمة والدلالة، وبالتالي دفع بالشاعر في هذا الإطار أن يعمل على استغلال الطاقة التبليغية في اللغة كأشكال صوتية أو أيقونية تعزيزا لقوة الكلمة ودورها في عملية التوصيل، وقد ساعده على هذا الإنجاز التشكيلي (التشكيل الأيقوني) وتجسيده في فضاء النص ما تم اختراعه من آلات تكنولوجية كالطباعة مثلا حيث " إن الطباعة وحدها أتاحت هذا التكامل الخلاق بين الكلمة والأيقونة في واقع فني تداولي تقني، يغدو فيه العمل الشعري مجالا نموذجيا لتداخل الأجناس الفنية، حيث (عززت الصور الفنية والتعبير اللفظي كل منهما الآخر)".[1]

يتجلى لنا من خلال هذا الاستدلال أن الخطاب الشعري العربي المعاصر خطاب أيقوني بشكل ملحوظ، وبيان ذلك هو أن النص الشعري باعتماده هذا التقنية – التشكيل الأيقوني – يبرز تحول العناصر المهيمنة في هذا الخطاب الشعري من عناصر سمعية إلى عناصر بصرية، ويظهر ذلك جليا في النماذج الشعرية التي قدمها شعراء هذه المرحلة من بينهم مثلا أدونيس، حيث نجد في كتاباته

---

1 والتر أونج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، رقم (1829) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1994، ص 231.

الشعرية الشكل الكتابي شكلا دالا على مضمون التعبير الذي تحمله الكلمات المرسومة بطريقة ما، والتي تعكس دلالتها على فضاء النص، أي أن شكل الكتابة الأيقوني يوازي مضمون الكلمات دلاليا، هذه التقنية الجديدة في الكتابة الشعرية المعاصرة ظهرت بفضل الطباعة أين حدث هذا التعاون والتكامل بين اللغة والرسم، أي بين اللغة كصوت منطوق ومسموع، وبين الرسم كشكل منظور، وهنا يمكن القول إن التجربة الشعرية المعاصرة تجربة بصرية حاولت الجمع بين الجمالي والتقني، وذلك حتى توفر للمتلقي (القارئ) نصا محسوسا يكشف عن دلالته من خلال الصور الأيقونية الموازية للألفاظ باعتبارها نصا موازيا.

وبظهور هذه الهيئة البصرية للنص الشعري اضطربت عملية التلقي، حيث أصبح القارئ يواجه نصين في نص واحد (نص ناطق ونص صامت) وذلك " أننا مع القصيدة الحديثة بتنا نبصر القصيدة قبل أن نقرأها."[1]

يبدو من خلال هذا القول إن النص البصري للخطاب العربي المعاصر فرض هيمنته انطلاقا من بنية اللغة صوتا وصورة، وهذا بدوره انعكس على القارئ الذي تفاجأ بهذا النوع من النصوص، وعليه خابت توقعاته المنتظرة، ولعل هذا الانزياح الشكلي اخترق المعايير المألوفة – معايير عمود الشعر –، وذلك ما كان يهدف إليه شعراء الحداثة (شعراء قصيدة الشعر الحر) من وراء هذا الابتداع الذي خلخل اليقين الجمالي لدى القارئ، حيث قدم له قصيدة في شكل غير مألوف، هذا الشكل المثير حمل القارئ على أن يتحول من قارئ سلبي (مستهلك) إلى قارئ إيجابي (منتج) يساهم في بناء النص برؤية جديدة تؤطرها أسئلة مفتوحة على الاحتمالي، تتوافق وطبيعة هذه النصوص التي تولدها. كما يمكن الإشارة في هذا المجال إلى ما حققته الطريقة الإبداعية المعاصرة وفق تقنية التشكيل البصري، وذلك بالجمع بين الشعر والرسم في صورة واحدة مع أن هناك اختلافا في أداء التعبير لكل منهما، وبهذه الصورة التقت الكلمة مع الأيقونة في شكل تكاملي في التعبير عن الواقع، حيث تتسق الكلمات مع الرسومات لتشكل على سطح الورقة لوحة بصرية لشيء ما (إنسان، مسجد، طائر،

---

1 شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة – تحليل نصي – دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 26.

زهرة ...إلخ). وعليه يغدو النص شعريا أيقونيا ذا بعد بصري، وقد يتجلى هذا التشكيل الأيقوني بصورة واضحة على أغلفة الكتب وداخل الصفحات، وحضور هذه الصورة التشكيلية أو الفوتوغرافية لنص موازٍ للنص الشعري (اللغوي) يكون وفق رؤية فنية مقصودة، إذ تمثل هذه الصور علاقة تناصية بين اللوحة والنصوص الشعرية لها حمولاتها الدلالية والإيحائية.

وبانخراط الكلمة الشعرية في الأفق البصري تكون قد حققت نوعا من التقارب والتفاعل بين الرسم والشعر في النصوص الشعرية المعاصرة، التي أصبحت تعتمد حاسة البصر في مقاربة النص تداوليا وتحليليا وجماليا، وهذا بطبيعة الحال يتوقف على النص الذي يهيء للقارئ هذه المقاربة كونه مبنيا بطريقة بصرية، لأن أصحاب الشعر المجسد لهم طريقتهم الخاصة " في تشكيل أبياتهم بصورة هندسية أو رياضية ... حيث يشارك أسلوب طباعتها في الإيحاء بدلالتها."[1]

إن خضوع الخطاب الشعري المعاصر في هندسة نصوصه لتقنيات بصرية معاصرة، أولت عناية فائقة بجغرافية النص وفضاء الكتابة، وعن طريقها غدا النص ملتقى الأفكار المتباينة الني تحاول تعزيز أهمية الشكل البصري، كما ساهمت الثقافة الطباعية في ذلك، حيث حولت الكلمات إلى أشياء في مساحة الفضاء النصي كالصور النصية (المثلثات ، المربعات ، الدوائر) أو الرياضية كعلامة (+ ، x، = ...إلخ)، هذه الاستراتيجية البصرية للكتابة منحت الكلمة ملامحها المكانية، من حيث شكلها وتموقعها في فضاء النص حتى تحقق شعريتها بجانب الشعرية اللغوية ككلمات (الأصوات والحروف)، هذا التوليف بين الشعر وفن التشكيل في مصطلح التشكيل الأيقوني يعمل على تطويع الشعر للرسم، إذ يراعي أولوية الرسم على اللغة في بناء النص الشعري كما فعل الشاعر نزار قباني في إحدى قصائده الواردة في ديوانه المعنون بـ " الرسم بالكلمات" حيث أورد قصيدته المتحدثة عن ركوب الخيل وكأنها لوحة فنية، وذلك أنه استطاع أن يصور المشاهد بتشكيل المعنى من خلال الصور الشعرية المؤثرة، وهذا ما جعلها وفق هذا التشكيل تستحيل إلى لوحة فنية قوامها الصورة بدل الكلمات، وبالموازاة مع هذا

1 د. عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة – الشعر والتصوير عبر العصور – سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 119، نوفمبر، 1987م، ص 121.

فالقصيدة تمارس الإغواء والإغراء لجذب القارئ، بدليل أنه أصبح للدلالة رافدان: رافد اللغة، ورافد الصورة.

وبناء عليه فالتشكيل الأيقوني أصبح يسجل حضوره في الخطاب الشعري العربي المعاصر كنص معادل أو موازٍ للنص اللغوي، وهو بهذا خيار فني اعتمده شعراء الحداثة بهدف تشييء الكلمات واستغلالا لثقافة الطباعة، وذلك من أجل تجسيد المعنى، وتشكيل الإيحاءات البصرية، والمعاني الإشارية، وقد يعكس هذا التوجه الجديد في الكتابة الشعرية المعاصرة التأثر بالتيارات الأوربية العالمية وفلسفتها الفنية كالسريالية والدادائية، والتجريدية، إضافة إلى طغيان ثقافة الصورة في هذا الواقع الجديد للشعر.

ج- معادلة البياض والسواد:

إن تقنية لعبة السواد والبياض تقنية جديدة مرتبطة بالكتابة الشعرية المعاصرة، حيث تشتغل هذه العملية الإبداعية على إخراج النصوص الشعرية في هيئة تشكيلية لم يألفها قراء الشعر، ويبدو أن هذا النزوع إلى التشكيل الجديد مرجعه تأثر بعض الشعراء العرب في إطار الحداثة بتجارب الكتابة الغربية في الشعر والرواية، والتي أفادت من فن الرسم الذي يستغل المساحات والخطوط والأشكال والألوان.

يسعى هذا التوجه الإبداعي الجديد من خلال هذه التقنية إلى تطوير الكتابة الشعرية والذائقة الفنية، كما أن الشاعر المعاصر أعاد التعامل مع القصيدة في ظل هذا الواقع – الواقع الجمالي للإبداع الشعري – الذي زاوج بين الكلام والصمت، ولجوء الشاعر إلى هذه التقنية ليس من باب العجز عن الكلام، ولكن هو اختيار مرتبط بتصور نظري لفعل الكتابة، إضافة إلى هذا فهو موقف الذات المبدعة من تحولات أوضاع العصر، وعلامة مكابدة لظروف يبدو فيها الكلام عاجزا أحيانا عن إبلاغ الصوت، لأن الصمت" وقفة تقول السؤال الضمني وتطرحه على وعي الشاعر وكتابته، صمت يقول ما لا تقوله كلمات الشاعر."[1]

---

1 د. يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 79.

يبدو من خلال هذا القول إن بلاغة الصمت تكون أقوى في بعض الأحيان من بلاغة الكلام، وذلك أنه في بعض المواقف يعجز اللسان عن إيجاد الكلمات المعبرة، وهذا العجز يشكل صدمة للشاعر أو لغيره فتترجم بالسكوت أو الصمت، وبناء على هذا فالصمت أو مساحة البياض في الممارسة النصية للخطابات الشعرية المعاصرة تعد عنصرا أساسيا في إنتاج دلالة الخطاب، لأن المتلقي في هذا المجال أمام نصين: نص مكتوب حاضر ونص غير مكتوب غائب، فالأول تحقق كتابة بالفعل، والثاني تحقق علامة دالة بالقوة، وهذا الفراغ في حقيقة الأمر دعوة القارئ للمشاركة في ضبط بنية النص وفي ملء فراغاته وذلك بتسديد النقص البنائي والدلالي، لأن البياض « رحم تتجمهر فيه احتمالات كتابة منظورة لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كل مرة يقرأ فيها النص».[1]

بالتأمل في هذا المقطع القولي يتبين لنا أن مسألة إفراغ الصفحة من السواد (الكتابة) تقنية وظفت لاستبطان ذات المتكلم، التي تتأمل في مجريات الأحداث وأوضاع الحياة الظاهرة أحيانا والمحتجبة أحيانا أخرى، وكأن انحباس الكلام في المساحة الصامتة من القصيدة عبارة عن كلام بشكل آخر – بصوت غير مسموع –يتمثل في المحو الذي يوظف بغرض تنشيط مخيلة القارئ وتقوية فاعلية القراءة المساهمة في التأليف، إضافة إلى هذا فتجربة الامتلاء والإفراغ لعبة يدفع بها الشاعر القارئ إلى إدراك المزالق الناتجة عن القراءة الخطية، وتعديل السلوك القرائي المتوارث لهذا الجنس من الكلام الأدبي.

يشكل الصمت كلاما خفيا يتعين على القارئ الوصول إليه بهتك الحجب التي تستره، والكشف عمّ تكتم عنه الشاعر، الذي يعد في الأعراف النقدية أمير الكلام، وقد صار أخرسا في هذا الزمان الكاسح الذي تقلبت فيه المفاهيم وتحولت فيه القيم.

وتأسيسا على هذا فالنقص الطباعي «Le manque graphique» في تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة علامة دالة، تستدعي جهدا من القراء لإنطاقها، زيادة على ذلك فإن سيمياء

1 محمد بنيس: الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 129.

البياض والتنقيط والخطوط المتقطعة وتعاقب علامات اللسان وعلامات الطباعة تضفي بعدا تشكيليا على القصيدة، بحيث يمتزج اللساني بالتشكيلي، وكأن هذه التجربة الشعرية تحاول أن تقدم مدونة للمباحث التداولية قصد البحث وتطوير الرؤى النقدية في طبيعة الكلام ومقاصد المتكلمين.

إن الصراع بين المساحة السوداء المحبرة ومساحة البياض يعكس حركة الذات الداخلية للمبدع عموما وللشاعر على وجه الخصوص، بدليل أن الشاعر يقيم حوارا بين الكتابة والبياض محاولا بذلك استنطاق الفراغ ومساحته الصامتة، مسجلا انفعالاته النفسية سواء أكانت مضطربة أم هادئة على المستوى البصري، وهو بهذا " يترك المكان النصي بياضه للصمت متكلما، ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحى."[1]

الظاهر من هذا الاستدلال هو أن تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة فضاء يلتقي فيه الزماني والمكاني بغرض إيصال الدلالة إلى المتلقي، ولهذا فتقنية الفراغ تعد جمالية فنية تسهم في بناء النص، لأنها جزء جوهري من كيانه، ومن ثم هي تتفاعل مع سياقه الكلي، وعن طريقها يغدو النص أكثر تشويقا وإمتاعا للقارئ الذي يجد نفسه مشدودا إلى هذا النوع من الكتابة البصرية، وذلك بالرغم من إحساسه بالعجز في بعض الأحيان في فك مغاليقها وتأويل أسرار تشكيلاتها.

وبناء عليه فتشكيل الفراغ المكاني يعد جزءا لا يتجزأ من إيقاع القصيدة التكويني، لأنه موظف من قبل الشاعر وفق رؤية فنية يحاول من خلالها محاورة القارئ في صمت، ومنحه مساحة للتأمل والتدبر أكثر من أجل المساهمة في بناء دلالة النص أو إعادة كتابته مرة ثانية، هذه العملية الإبداعية من الشاعر تصدر عن مقصدية بحكم " أن البياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاءً مفروضا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واعٍ ومظهر من مظاهر الإبداعية، وسبب لوجود النص وحياته، إن البياض لا يجد معناه وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا."[2]

---

1 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص 101.
2 رضا بن حميد: المرجع السابق، ص 100.

ما يمكن الإشارة إليه في هذا المقطع القولي، هو أن لعبة السواد والبياض، في عملية الإبداع الحداثي في المجال الأدبي بصورة عامة والشعر على وجه الخصوص، عرفت صراعا في تنظيم البنية العامة للنص، الذي أصبح فضاؤه أو مكانه مفتوحا بعد ما كان مغلقا في نظام الشعرية القديمة، بدليل أن علاقة السواد بالبياض كانت علاقة سلم واستقرار، لكن مع تجربة الكتابة الجديدة للخطاب الشعري المعاصر أصبحت علاقة اللاستقرار، حيث هيمن البياض في غالب الأحيان محاصرا بذلك السواد ، وذلك أن الشاعر القديم كان يعمل على ملء بياض الصفحة، في حين أن الشاعر المعاصر يعمل على إفراغها، ولهذا صار النص أمام انفتاح وانغلاق طباعي.

الواضح أن لعبة البياض والسواد إمكان طباعي أو فضائي حرّ يستهدف تحقيق شكل بصري للنصوص، وهذا ما جعل النصوص تكتسب بلاغتها من توزيع أشكالها وألوانها أو تركيب صور مقاطعها، وبذلك أصبحت هذه النصوص مثيرة للبصر بفعل فضائها النصي الذي شكل صدمة للقارئ، لأنه خرق المألوف البصري الذي تعوده القارئ، وذلك من خلال "انتشار تشكيلي منوع على مساحة الورق يسهم في توزيع الدلالة بين سواد الكتابة وبياض الفراغ؟"[1]

يبدو أن تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة ذات علاقة بالثقافة البصرية، وبيان ذلك هو استثمار الشعراء لتقنيات الفنون التشكيلية كفن الرسم، والاستفادة من مهارات الإخراج السنيمائي، وهذا ما يجعل القصيدة تشبه اللوحة إلى حدّ ما، أو لقطات فيلم، حيث غدت القصيدة بهذا الشكل نصا يشبع حاجات القارئ النفسية والجمالية، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن تقنية البياض المتصارعة مع السواد ليست فراغا عفويا وظفه المبدع (الشاعر)، وإنما هو بنية بصرية للنص أفرزها وعي المؤلف (الشاعر) في ظل حداثة الكتابة التي تعمل على تحويل الصمت إلى لغة دالة تثير فضول القارئ وتدفعه إلى إعادة القراءة للنصوص ومضاعفة التأويل، لأن مساحة البياض ليست صمتا بريئا بل هو "إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص."[2]

---

1 محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، د ط، 1987، ص 76.

2 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 127.

من خلال هذا التصور النقدي يتبين لنا أن النص الشعري في ظل الحداثة الشعرية أو تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة أصبح مرهونا بجمالية البياض وبلاغة الفراغ، إذ أنه اكتسب دلالته بفضل هذه التفاعلية بين المقول واللامقول، أي بين الكلام (السواد) والصمت (البياض)، أي أنه أصبح ذا بعدين: سمعي وبصري بعدما كان في السابق ذا بعد واحد (سمعي)، وبهذه الصورة اجتمع الكلام مع الشكل لبناء الدلالة، وعليه فالاهتمام بقراءة السواد وحده أو البياض وحده لا يحقق المقارنة الفاعلة في الوقوف على محتوى النص، ولكن الجمع بينهما في هذا المجال هو الذي يؤدي إلى بلوغ مقاصد النص.

وتماشيا مع هذه الرؤية النقدية بخصوص السواد والبياض يبقى النص منفتحا صوتا وصمتا، جامعا بذلك بين متعة الأذن ومتعة العين، وتساوقا مع هذا التصور تتحدد بلاغته اللسانية والتشكيلية، ويرتهن إنتاجه باجتهاد وخبرة القارئ لدلالته، وذلك انطلاقا من معالم الاشتغال الفضائي التي يوفرها سواد النص وبياضه مجتمعين.

واستنادا إلى ما تمّ ذكره فإن جمالية البياض وبلاغة الفراغ في الخطاب الشعري المعاصر تشكلان حداثة الكتابة ووعي بشرطها الخطي، حيث عن طريقهما تتعطل اللغة عبر هذه المساحات الصامتة، وهذا ما يضفي على النص دلالة مقدرة أو مؤجلة يصعب استنطاقها في مثل هذه النماذج الشعرية المعاصرة، التي سنقدم بعضا منها لاحقا في الفصل الموالي، وعليه تبقى لعبة البياض والسواد ظاهرة معاصرة لها مرجعياتها الفكرية والثقافية، ناهيك عن المسوغات الفنية التي تبيح هذه الممارسة النصية، التي تحاول تحقيق أبعاد تشكيلية وبصرية، إضافة إلى هذا فهي تفتح مجرى تأويليا للقراء بهدف التأمل في هذه الطريقة التي تخرج القصائد ناقصة، والتفكير في ظاهرة صمت الشعراء الذين يعدون أمراء الكلام.

4- الكتابة الشعرية المعاصرة/ التلقي البصري :

تحاول تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة نقل النص الشعري من التلقي عن طريق السماع إلى التلقي عن طريق البصر، وذلك من خلال المزاوجة بين العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية (الرسومات والصور)، إضافة إلى هذا عملت على خلق مساحات جديدة في فضاء الورقة، أي الحيز

المكاني الذي أصبح يشغله النص بانتقاله من التشكيل الخطي إلى التشكيل التصويري، وبالتالي فإن هذه التغيرات التي مست النص الشعري المعاصر جعلته يلتصق بعالم الكتابة ورموزه أكثر، ويبتعد عن عالم السماع والمشافهة، وهذا ما أدى " إلى تحول جوهري في فلسفة التذوق الشعري للقصيدة العربية، بينما كانت القصيدة تعتمد على الأذن اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النظام الموسيقي، وإلى جعل الاعتماد في التذوق على العين أكثر، وبذلك أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معاشة بواسطة القراءة البصرية، بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع، وأصبحت اللغة كأداة موسيقية، ومن ثم أداة زمنية وتشكيلية معا."[1]

من خلال هذا الاستدلال يمكن الإشارة إلى التحول الذي خضعت له القصيدة الشعرية المعاصر كتابة وقراءة، بحيث إنها أصبحت قصيدة تشكيلية تفرض على المتلقي إشراك السمع مع البصر مع العقل كي يفهم ويستوعب مقاصد نصوصها الشعرية، وإزاء هذا التغيير في بنيتها الشكلية، تحولت الذائقة الشعرية وأصبحت تعمل على فهم ما يطرحه النص أمام القارئ، من رموز لغوية ورسومات وصور وبياض وفق تقنيات تشكيلية مختلفة، وهذا بدوره صعّب من مهمة المتلقي (القارئ) الذي لم يعد مستهلكا للنص بل أصبح منتجا له، وفي هذا الإطار يمكن القول إن النص الشعري المعاصر وفق هذه التقنية الجديدة للكتابة، أضحى يقدم مثيرات وحوافز تجذب عين المتلقي تجاه هيئته التي تشكل نوعا من الصدمة التي تكسر أفق توقعاته وتدفعه إلى مساءلة هذا النوع من أشكال الكتابة، والوقوف على أهم إيحاءاتها.

فالخطاب الشعري المعاصر عن طريق هذه التجربة الجديدة في مجال الكتابة انتقل من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري، حيث لم يعد الخطاب الشعري كلمات وأفكار فقط، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن تحقيقها إلا بالبصر لفهم لغة النص والتشكيل المرافق لها، والذي أصبح يعكس دلالات عميقة، بحكم أن المكان الذي يكتب فيه النص وطريقة كتابته على بياض الورقة أصبحت تدخل في تحديد معناه وتأطير مساره، وبالموازاة مع هذا تعمقت قراءته وأصبحت تتطلب جهدا

---

1 السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، دار النهضة العربية، لبنان، ط3، 1984/ ص 202.

إضافيا لفك شفرة النص، بدليل أن كل أيقونة علامية من الأيقونات الموظفة في الخطاب الشعري لها وظيفتها الدلالية الرامية لتشكيل النص الموازي المخالف للمألوف، أي أن هذا النوع من النصوص يقدم نصين في نص واحد أحدهما متكلما (حاضرا) والآخر صامتا (غائبا) لأن " المكان النصي بياضه يترك الصمت متكلما، ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو، الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحو، وبناء الدلالة في هذه الحالة لا يلغي أيّا من المكتوبين معا."[1]

يتضح من هذا أن الصوت لم يعد هو المهيمن في الخطاب الشعري المعاصر، بل أصبح البياض هو الذي يشكل الجزء الكبير من النص، فطمس العلامات اللسانية ومحو الكلام المنطوق يعمل كنص موازٍ للنص الناطق بالكلمات، هذا الحجب للعلامات اللسانية يستفز القارئ ويحرك فضوله لمعرفة المستور، ولذا فإن المبدع بشكل عام في هذا المجال يعبر بالكلمات نطقا وبالبياض صمتا، وكأنه بهذا يلفت اهتمام القارئ إلى سيمياء البياض كي يتأمله ويبذل جهده في استنطاقه، بحكم أن الصمت كلام، وفي الوقت ذاته علامة استفهام كبيرة تدفع القارئ إلى طرح المزيد من الأسئلة التي لا إجابة لها، ومن هذا المنطلق يكون المبدع على وجه الإجمال والشاعر على وجه الخصوص قد نجح في إشراك القارئ، وإحداث نوع من التفاعل بين النص والقارئ، وذلك نتيجة توظيف الأشكال في تقديم النص.

أ – جدل النص والقارئ :

شهدت علاقة القارئ المعاصر بالخطاب الشعري تحولا عميقا على مستوى الوعي القرائي، وذلك من خلال توفر جملة من الأسباب الفنية والجمالية التي جعلت القراءة منفتحة بشكل تام، لأن الكتابة الشعرية المعاصرة استحدثت أدواتها الإنجازية ووسائلها التعبيرية (المستوى المعجمي، التصويري، الإيقاعي)، إضافة إلى هذا حاولت التعامل بشكل جديد مع الفن الأدبي عموما والشعري على وجه التحديد، من حيث تحديد طبيعته ووظيفته، هذا التحول لم يأت تلقائيا، إنما كان استجابة لمعطيات العصر الجديدة التي " جعلت أشكال التعبير القديمة، وخاصة تلك التي رسمت حدودها البلاغة

1 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001، ص 153.

العربية، غير قادرة على تلبية العمق المعرفي والوجداني للإنسان العربي الحديث الذي تشبع بالفلسفات، واستوعب التاريخ الإنساني والرصيد الثقافي والأدبي العالمي."[1]

الواضح من هذا الطرح أن الأشكال التعبيرية القديمة لم تعد قادرة على استيعاب الواقع الجديد الذي تجاوز تقاليد الحياة السابقة، حيث انتقل فيه الإنسان من منطق الرؤية إلى منطق الرؤيا للأشياء، وتشبع فيه الإنسان بفلسفة التفاعل مع مجرياته، وكان من طبيعة الحال أن يحدث نوع من التناغم بين فعل الرؤيا وفعل الإنجاز، وذلك بحكم أن الشعر تحول في هذا العصر إلى ضرب من الكشف الرؤيوي، إذ أصبح يخلق لغته لينتقل بذلك من منطق الإفهام إلى منطق الإيهام، تماشيا مع الواقع الذي تعلق بالإبهام بدل الإعلام، ومن ثم غدت نصوصه الشعرية المعاصرة نصوص تباين لا بيان، وثمنت فيها الدلالة اعتبارا لجانب الغياب وليس لجانب الحضور، وفي هذا الإطار صار النص يفضي إلى " تمرد مستمر على الإبلاغ المباشر الخلق، وعدوان مطرد على الشائع المفلول المهترئ من صيغ التعبير، وليس من سلطة مهما عتت بقادرة على خلق طفرة التمرد والحياة فيه."[2]

انطلاقا من هذا التمرد الذي عرفه الشعر العربي المعاصر، والمتمثل في عدم الإفصاح عن مدلولاته بشكل يتوقعه المتلقي مسبقا بحكم القراءة الأحادية، التي يقترن فيها الدال بالمدلول معلنا عن وجود معنى قبلي يتكهن به القارئ بمجرد معاينته لدوال النص، لذا تطلبت نصوص الخطابات الشعرية المعاصرة قارئا متمرسا يتجاوز مستوى الشرح المعجمي للنصوص إلى مقاربة الدلالات وتحسسها عبر القراءات المتعددة التي تخترق النص من كل الزوايا.

ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يستحدث القارئ العربي وعيا جماليا يمكنه من استبطان الخطابات الشعرية المعاصرة، التي أخذت بأسباب الانفتاح بحكم تحولها إلى فضاء هاجسي ذي تشكيل إبهامي، إلا إذا خبر التحولات التنظيرية الكاملة التي مست الشعر من حيث الطبيعة والوظيفة، لأن أهمية النص الشعري " ليست فيما يقوله ولكن فيما يوحي به، وفيما يستخدمه من

---

1 حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص 10.

2 حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراش للنشر، تونس، د ط، 1985، ص 112.

فنيات جمالية ترتفع باللغة من مستواها المألوف لتعطيها قيمة جديدة، وما يقوله النص ظاهريا لا مبرر فيه، لأنه يمكن أن يقال بمختلف الوسائل كمعنى مطروح على الطريق."[1]

نستشف من خلال هذا الاستدلال أن طبيعة الخطاب الشعري المعاصر مبنية وفق تصور رؤيوي يؤثر التضمين بدل التعيين، والتعمية عوض التجلية، ولهذا يتطلب من القارئ أن يتجاوز مرحلة الفهم إلى مرحلة التأويل، لأن النص في هذا الإطار مؤسس على شعرية الغياب وليس على شعرية الحضور، كما أنه يتطلب من القارئ المشاركة الإيجابية في كتابة النص (إبداعه) مرة ثانية بطريقة نقدية – لأن هذا النص هو نص كتابة وليس نص قراءة — وهذا ما جعل منظري جمالية التلقي كإيزر (Izer) وياوس (Iauss) وغيرهم يحتفون بالقارئ إيمانا منهم أن القارئ هو " الموقع الحقيقي على شهادة حياة النص، لأنه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنه أدب، فهو الذي يضفي عليه بالتالي السمة الإبداعية، أو قل هو الذي يقر له بها.[2]"

يتجلى من هذا الاستدلال أن القارئ هو الذي يخرج النص من حيز العدم بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل، لأن بناء المعنى لا يتم إلا من خلال التفاعل الجدلي بين النص والقارئ، وذلك بحكم أن الكتابة قراءة أو أن الكتابة نداء، وأن القراءة تلبية للنداء، وبيان هذا التصور أن النص مبني على فجوات تمنع التناسق التام بين النص والقارئ، ولهذا يُرتهن إنتاج الدلالة بمساهمة القارئ في ملء هذه الفجوات أو الفراغات اعتمادا على خبرته الجمالية، لأن النص يمثل قطبا فنيا والقارئ يمثل قطبا جماليا، ولهذا يربط كل من "ياوس وإيزر" ثقافة القارئ وجهده في إنتاج الدلالة باستراتيجية النص وما تخلقه مسافاته الجمالية من حوافز للفعل القرائي والتأويل، وضمن هذا السياق نجد "جاك دريدا" (J Derrida – انطلاقا من نزعته التفكيكية يثمن القراءة، ويمنح الحق للقارئ في إعادة بناء النص من جديدي بعد تفكيكه، وذلك بعد الوقوف على مقاطعه اللامتجانسة، وكشف بنياته المستترة، وذلك بإظهار " الكيفية التي تشرع بها التعارضات التراتبية التي يتكئ عليها الخطاب في التآكل."[3]

---

1 عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993، ص 120.

2 عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 1994، ص 39.

3 جوناثان كالر: التفكيك، تر: حسام نايل، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 66 / 2005، ص 89.

يتضح من هذا أن الكتابة من منظور "جاك دريدا" مؤسسة على انتشار الدلالة وتأجيل المعنى، أي أنه يستحيل الوصول إلى قراءة نهائية ومعنى محدّد، وبالتالي فإن كل قراءة في هذا المجال تعد قراءة صحيحة ما لم تنسخها قراءة أخرى، وأن المعنى في النص هو اللامعنى، والكاتب من خلال هذا المنظور يكون قد فقد علاقته بالنص، لأنه أصبح ملكا لغيره (القارئ) حيث " لا سلطة له على ما كتب ونشر، لأنه يكون بذلك قد سلمه للغرباء والمستقبل."[1]

يبدو أن النص عن طريق فعل القراءة يعلن انتزاع القداسة من المؤلف الحقيقي له ويمنحها للقارئ، بمعنى أن النص فقد حيويته بل صار ميتا بعدما فارق مؤلفه، ولم يجد الحياة إلا من طرف القارئ الذي بعثه من جديد، وفي هذا المجال يمكن القول إن النقد الجديد – ما بقد البنيوية – قلب المعادلة، وذلك من خلال تأكيد القارئ كسلطة ثانية بعد سلطة النص، وبظهور هذه الفكرة – فكرة القارئ كسلطة أخرى بعد سلطة النص – يكون قد تم الإعلان من قبل الاتجاه البنيوي على موت المؤلف والتخلص من السياق ومبرراته الخارجة عن النص لأن " ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف."[2]

يتضح من خلال هذا الاستشهاد أن البنيوية عملت على إلغاء دور الماحول (السياق) في قراءة النصوص الإبداعية، وذلك باستبدال الذات الإنسانية بالبنية (بنية النص)، ومن ثم عزل النص عن مؤلفه، وبالموازاة مع ذلك عزله عن أبعاده النفسية والاجتماعية والتاريخية، وبالتالي توجيه فعل القراءة نحو الداخل من النص بوصفه نظاما مستقلا عن محيطه الخارجي، والاكتفاء بالبنية اللغوية وأنساقها وشفراتها ونظامها المغلق، وبهذا تحقيق قراءة نسقية.

وغير بعيد عن هذا السياق فإن رولان بارت (R. Barths) يكون هو من أرسى مقولة "موت المؤلف"، حيث وجه اهتمامه في هذا الإطار إلى القارئ باعتباره مقررا مصير النص، وذلك بعدما تم الانتصار على المؤلف من طرف القارئ، حيث تمثلهما كعاشقين متصارعين على محبوب

---

1 جون ستروك: البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص 23.
2 فاضل تامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1994، ص 131.

واحد (هو النص)، وعن طريق هذا الانتصار يخلو الجو للعاشق كي يمارس حبه مع محبوبه دون مشاركة أحد له في ذلك.[1]

وتأسيسا على هذا الموقف فإن التصور النقدي – ما بعد البنيوية – أولى عناية بالقارئ بكونه متلقٍّ إيجابي يساهم بدوره في بناء النص انطلاقا من ذخيرته الثقافية والنفسية والاجتماعية، التي تجعله يلتقي مع كاتب النص الذي يتساوى معه من حيث التكوين الثقافي والحضاري، والنص في هذا المجال هو القاسم المشترك بينهما، بل هو ملتقى هذين الثقافتين.

هذا الانصهار بين النص والقارئ، يعكس بحق صورة القارئ المنتج الذي يتفاعل مع القصيدة لأن " القارئ أصبح اليوم فاعلا، ولم يعد مجرد منفعل، فهو يسأل ويحاور ويتأمل.[2]

إن الكتابة الشعرية المعاصرة استطاعت أن تغير وظيفة المتلقي (القارئ)، حيث جعلته ينتقل من وضعه السلبي إلى وضعه الإيجابي، وهذا بعد أن أحدثت تغيرات كبرى في شكلها، وفي شرطها المعرفي، وتبعا لذلك صار القارئ يعيش معاناة في مواجهة النص، الذي لم يعد يقدم معناه أو يفصح عنه، لأنه أصبح مفتوحا على الاحتمالات والمتاهات متجاوزا بذلك وضعه السابق، الذي كان مؤسسا فيه على الفهم وتوقع المعنى، وذلك بحكم أفق انتظاره الذي كان نوعا من الاستعداد لتقبل نوع معروف، وشكل معياري معهود، وبالتالي فإن القارئ اندمج مع النص في وضعية واحدة وأصبح مدركا فلسفة الإبداع المعاصر الذي غير أساليب حضور المعنى في النص، وذلك بعدوله عن المعايير السابقة وفتحه طرقا أخرى للتعبير، لأنه مع ممارسة الكتابة الجديدة للشعر تغيرت مفاهيم كل شيء، فلم يعد الشكل محددا كما كان، ولم يعد المعنى يقينا كما سلف كذلك، وعليه وجد القارئ نفسه أمام حيرة وقلق وصمت، ولعل ذلك ناتج من قلق النماذج المعاصرة الشعرية وحيرة تساؤلاتها اللانهائية، وصمت فراغها (بياض الصفحة وفراغها).

وصفوة القول في هذا المجال هو أن تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة تعكس بوضوح وعي المبدعين عامة والشعراء خاصة بإبدالات الكتابة التي تجلت في المنجزات النصية الجديدة والمغايرة،

---

1 يُنظر: عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص 71.

2 د. صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2012، ص 282.

والتي اشتغلت على هندسة فضاء الورقة بالعمل على إفراغها خطيا أو طباعيا، وهي النقطة بل المحور الذي شكل فعل المغامرة لدى كل من المبدع (الشاعر) والمتلقي (القارئ)، على اعتبار أنهما مبدعان أحدهما بالكتابة وهو المؤلف والآخر بالقراءة وهو المتلقي (القارئ)، وذلك بجامع القراءة التفاعلية

ب– الدلالة والتأويل:

عرفت تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة تحولات فنية في نص الخطاب الشعري، وذلك بميلها إلى التمنع وعدم الإفصاح عن الدلالة، لأن نص الخطاب الشعري في إطار تجربة الكتابة المعاصرة أصبح ذا طبيعة انتشارية يعمل على إفراغ الدوال من دلالاتها المعرفية المعتادة، حيث دخلت مساقات مغايرة جعلتها مشحونة بنوع من التوتر، وهذا ما أفضى بالنص إلى حالة من الغموض، ولعل ذلك راجع إلى انفتاحه على أبعاد جمالية وفلسفية، وبالتالي فإن حاجة القارئ إلى التأويل يجب أن تتنامى وتتطور إلى مستوى هذا الإنجاز الإبداعي، وبيان ذلك هو أن النص الشعري لم يعد مجرد لغة وإنما هو " لغة داخل لغة."[1]

انطلاقا من هذا الاستدلال فإن التجربة الشعرية المعاصرة تعوّل في إنجاز نصوصها على الغياب والتعالي فوق الواقع من خلال توظيف لغة تحتفي بطاقات الترميز والإشارة المبهمة، وربما يعود هذا إلى انفتاح التجربة الإبداعية للخطاب الشعري المعاصر على طاقة تخييلية عميقة تساهم في خلخلة العلاقة المألوفة بين الأشياء، ولهذا أصبح لزاما على المتلقي (القارئ) أن يستحدث وعيا قرائيا جديدا، يمكن من خلاله إضاءة عتمة الأغوار الكتابية الجديدة للخطاب الشعري المعاصر، وتأويل ما أمكنه ذلك لعلاقته المتشظية عبر فضاء كتابته المرتبطة باللامقول، وضمن هذا الوعي الجديد يشير "محمد الغذامي" إلى ضرورة تأسيس حالة تلقٍّ جديدة، وقد نعتها بحالة " الانفعال العقلي" كونها تقدم على الجمع بين العاطفة التي تبتعث الانفعال، والعقل الذي يشترط الانتظام، هذه المزاوجة بين العاطفة والعقل من حيث الانفعال حسب وجهة نظره بإمكانها تصحيح سلوك القارئ الذي تشبث بالتقليد

1 جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986/ ص 129.

القرائي المألوف، والذي قاده إلى إحدى الحالتين: حالة الإقناع حين التواصل مع النصوص الكلاسيكية بكينونتها المنطقية، أو حالة الانفعال حين تمثل النصوص الرومنسية بإنشائيتها الغنائية.[1]

يتضح من هذا الاستشهاد أن الكتابة الشعرية المعاصرة للخطاب الشعري تحاول أن ترتفع بمستوى التلقي والتأويل عند القارئ، وذلك بالموازنة بين الصرامة والليونة في مواجهة الكتابة المعاصرة، فمن جهة تحاول تربية الوجدان وتنميته، ومن جهة أخرى تحاول تهذيب العقل، ومتابعة في هذا المجال فإن الوعي القرائي المنتج يشير إلى دور القارئ كمشارك فعال في بناء النص بإعادة إبداعه من جديد عن طريق القراءة الواعية، وذلك بناء على طريقة القول الحداثي للشعر الذي لم يعد يقدم لغة معبرة أو مصورة للقارئ فقط، بل أصبح يوظف ذلك كله من أجل خلق عالم جديد مؤسس على الاحتمالية، مغايرا بذلك صورة العالم الماثلة في الواقع أو المتخيلة في العقل عند كل ذات مبدعة، وهذا دلالة على نفي صورة الانعكاس المباشر للعالم عبر التصوير اللغوي، لأن تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة تنتج نصوصا « تحمل إمكانات نصوصية قادرة على الانفتاح، وتسعى إلى بناء وجدان جمعي، وإلى دلالات شمولية كلية، وهذه لا يمكن تحقيقها إلا بمشاركة القارئ في إنتاج دلالات النص».[2]

تسعى الكتابات الجديدة للخطابات الشعرية المعاصرة إلى تحويل النص إلى عالم من الإشارات العائمة التي توقع جمالية الأثر بدل جمالية القول، لأن المبدع المعاصر (الشاعر) تحول في كتاباته من القول الصريح إلى القول الإيحائي، ومن منطق الحضور إلى منطق الغياب، ومن هندسة الصفحة بالامتلاء إلى هندستها بالفراغ، ومن الكلام إلى الصمت.

هذه الثقافة الكتابية تتوافر فيها مقومات الانفتاح الكتابي، وتتسع فيها حظوظ القارئ في المساهمة التأويلية الفاعلة (المنتجة)، وذلك أن " توافر البنية تلك التي تمثل استراتيجية النص، وعبرها تنتظم علائقه، ويتناسق تأثيثه، وتتوافر للقارئ فرصة ارتياد آفاقه ومقاربة دلالاته في اتساق مع تهيئه، أي البنية من معالم تعين القارئ على فك التشفير وتحقيق الاستجابة الجمالية."[3]

---

1 ينظر: محمد عبد الله الغذامي: تشريح النص، دار الطليعة ، بيروت، ط1، 1987، ص 37،38.

2 نفسه، ص 39.

3 صلاح فضل: أشكال التخيل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمات، القاهرة، ط1، 1996، ص 110.

يتضح من هذا أن طبيعة بنية الكتابة هي التي توجد قارئها، وذلك بتوجيهه عبر فراغات النص نحو تحقيق فعل القراءة والتأويل بطريقة تفاعلية مع بنية المكتوب، أي أن تستفز ذائقته برسم علامات المفاجأة اللامتوقعة، وبدلا أن توجهه (القارئ) نحو القصدية توجهه نحو الاحتمالية كونها بنية مؤسسة على فجوات، وهنا " تتحول المساحة (فسحة صمت بيضاء) المخصصة للقارئ في منطقة ما من جسد النص إلى ساحة لعب له يملؤها ب"التأويل" الذي يفتح الخفاء كاشفا عن مفاتن النص وممسكا بغوايته ومستمتعا بلذائذه."[1]

يبدو أن الخطاب الشعري العربي المعاصر وفق هذا النوع من الكتابة –كتابة البياض – يأخذ بعدا إشكاليا من حيث تأويل دلالته، لأنه نص مفتوح بشكل حر، تميزه الحيوية والدينامية والحركة، وهذا الأمر يفترض بدوره من المتلقي (القارئ) أن يكون في مستوى ثراء النص حتى يتمكن من فك شفراته، وذلك أن هذا الأنموذج من الخطابات المعاصرة يعمل على تأجيل الدلالة، ويحاول أن يمارس سلطته اللغوية التشكيلية على القارئ، وخصوصا ما يرد من هذه النماذج فارغا من العلامات اللسانية – فضاء أبيضا – أو ما يأتي في صورة تزاوج بين الكتابة والرسومات، عارضا حضورها الفاتن في منطقة المتلقي، وذلك بغرض تحقيق نصوصها واكتساب شعريتها البصرية من خلال عملية التلقي والتفاعل مع مكوناتها، ومن ثم الكشف عن دلالاتها المتمنعة والمتوقفة على الخبرة الجمالية للقارئ.

والحقيقة التي يجب الإشارة إليها في هذا الإطار، هي أن الخطاب الشعري العربي المعاصر باعتماده على التقنية الجديدة من الكتابة، وما أحدثته من تبدلات في نص الخطاب الشعري على مستوى الشكل والمضمون، جعلته ملتصقا بالعالم البصري وأنماطه التشكيلية، ومبتعدا عن عالم السماع والمشافهة، وقد غدا الخطاب وفق هذه البنية الكتابية غير المعتادة في أعراف الكتابة التراثية للشعر غامضا بحكم دلالاته العميقة، التي لا يمكن تحقيق معناها الكلي إلا من خلال استنطاق الفضاء اللغوي والفضاء الخطي لنص الخطاب الشعري، وبالتالي الجمع بين المسموع والمرئي لتحقيق الدلالة.

---

1 محمد صابر عبيد: إشكالية التعبير الشعري وكفاءة التأويل – تجربة في القراءة الجمالية – دراسة– وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، دمشق، 2007، ص 83.

الفصل الرابع

التشكيل البصري في الخطاب الشعري العربي المعاصر

مدخل منهجي.

أولا : الجانب النظري.

1- التشكيل البصري لغة واصطلاحاً.

2- بين الشكل والتشكيل البصري.

3- علاقة الشعر بالرسم.

ثانيا : الجانب التطبيقي : التشكيلات الشعرية البصرية (نماذج معاصرة).

1- التشكيلات البصرية للخط الطباعي.

2- التشكيلات البصرية للسطر الشعري الطباعي.

3- التشكيلات الرياضية والهندسية للشعر.

4- التشكيل البصري وعتبات النص.

مدخل منهجي :

تعد ظاهرة التشكيل البصري في الخطاب الشعري العربي المعاصر ظاهرة فنية ارتبطت بتحولات واقع الحياة المعاصرة، حيث تمَّ الاهتمام بالثقافة البصرية في الفن عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص، وذلك بتجاوز التمركز حول الصوت وثقافة الأذن إلى العناية والتركيز على الحرف وثقافة العين، أي التحول من المعطى السّمعي إلى المعطى البصري، الأمر الذي نتج عنه صراع بين الثقافة والكلمة وبلاغتها الشفوية وثقافة الصورة وبلاغتها التشكيلية، وحقيقة الأمر أن هذا الصراع يحيل بشكل غير مباشر إلى ذلك الصراع الخفي بين أنواع من التفكير تتجاذبها أهداف ثقافية واقتصادية.

وفي هذا الإطار حاول الشاعر العربي إيجاد فضاء جديد ولممارسة النَّصية وكيفية تجسيدها في مدركات حسية تتوافق وحضارة الصورة، ولعل سعيه في تحديث الشعر كانت بداية الثورة على شكل القصيدة والخروج عن نظامها، وقد تجلى ذلك في رفض الشعرية القديمة (شعرية الشكل) وتأسيس شعرية جديدة ومعاصرة (شعرية اللاشكل)، ومن هذا المنطلق حاول المزج بين الأشكال التعبيرية بهدف خلق وسيلة فنية تمنح الشعر طاقة جديدة يستطيع من خلالها إنتاج دلالة بصرية تعزز قدرة الكلمة في التعبير عن مختلف القضايا والمواقف في حياة الإنسان.

وبناءً على هذه الاعتبارات تحولت الممارسة الإبداعية للشعر من حيث الإنتاج والتلقي، حيث غيبت الكتابة الذات الشاعرة، وبالتالي أصبح التشكيل هو المعادل البصري للإلقاء، وعن طريق هذه المعادلة حل النص التشكيلي/نص المتلقي (القارئ) محل النص الإلقائي/نص الشاعر، وهذا ما دفع بالمتلقي في النص التشكيلي أن يستخلص الدلالة الشعرية لعلامات الأداء الشفوي التي يجسدها نص التشكيل البصري بواسطة أنماط نصية تشكيلية معينة تجلت في إبداعات الشعراء المعاصرين في حقل الثقافة البصرية وما أفرزته قصائد التجريب التشكيلية.

أولا : الجانب النظري

1- التشكيل البصري لغة واصطلاحاً :

أ- المدلول اللغوي:

تكاد تجمع كل المعاجم التي تتناول هذا المصطلح – لغة- بالعودة إلى جذره اللغوي «شكل- تشكيل» على أن معنى الفعل يتصل بالجانب التصوري والتمثيلي « تشكل، تصور وتمثل».[1]

أماَّ في لسان العرب فقد جاء تعريف هذا المصطلح لغويا كالآتي: « يشتق التشكيل من الجذر اللغوي "شكل" والشكل بالفتح: الشبه والمثل،والجمع أشكال وشكول، وشكل الشيء صورته المحسوسة والمتوهمة، وتشكل الشيء : تصور، وشكله، صوره وشكلّت المرأة شعرها: ضفرت خصلتين من مقدم رأسها عن يمين وعن شمال ثم شدت بها سائر دوائبها، وتشكل العنب: أينع بعضه، وشكل الكتاب يشكلُه وأشكله: أعجمه. وشكلت الكتاب أشكله فهو مشكول إذا قيدته بالإعراب، وأعجمت الكتاب إذا نقطته».[2]

من خلال التأمل في المفهوم اللغوي لمصطلح التشكيل ندرك أن البعد البصري يكاد يهيمن على فضاء حركة المعنى ودلالاته في هذا المصطلح، وذلك أنَّه يشير إلى تكوين الشيء ليأخذ صورة معينة، وعليه يكون التشكيل البصري « هو كل ما يصنعه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر /العين المجردة، أم على مستوى البصيرة /عين الخيال» .[3]

وبهذا يكون هناك نوع من التداخل بين التشكيل والتجريد من حيث حضور الكتابة (المكان) وحالة التلقي (البصر/العين)، ونوع من الاختلاف من حيث حضور التشكيل البصري في التشكيل، وغيابه في التجريد.

ويمكن توضيح مسألة الاشتراك والاختلاف بينهما – التشكيل والتجريد- بالإشارة.

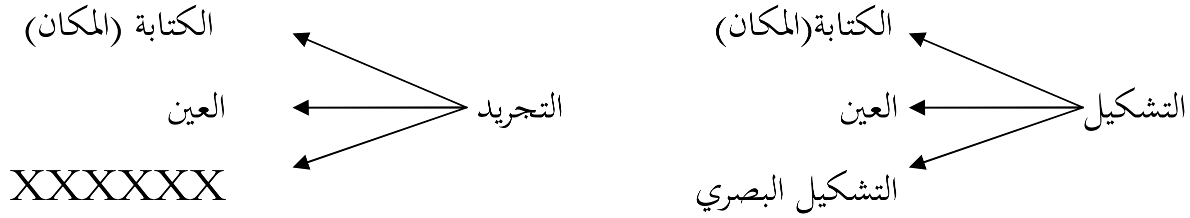
---

1 المعجم الوسيط، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، إخراج، إبراهيم مصطفى، احمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، ط، عبد السلام هارون، (د ط)، (د ت)، 493.

2 ابن منظور لسان العرب، ج3، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 517.

3 د محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص 18.

إلى العناصر المكونة لكل منهما من خلال الشكل الآتي:



ما يمكن الإشارة إليه في هذا الإطار هو أن التشكيل البصري في النقد الأدبي الحديث والمعاصر ينوب عن حضور العلامات الشفاهية للذات الشاعرة التي غيبتها الكتابة، وبالتالي أصبح التشكيل هو المعادل البصري للإلقاء [الإلقاء = التشكيل]، أماَّ التجريد فيعادل غياب العلامات الشفاهية التي أخمدها الهذ*[الهذ = هو سرعة القطع وسرعة القراءة]، وعليه فإن الذات الشاعرة ترتبط بالنص الإلقائي، في حين أن الذات المتلقية (القارئة) فترتبط بالنص التشكيلي.

ب– المدلول الاصطلاحي :

بالعودة إلى البحث في الجذور المفهومية لمصطلح " التشكيل" والذي يقابله في المصطلح الأجنبي (configuration) فسنجده من خلال الثقافة النقدية الأدبية المكتوبة مرتبطاً بالثنائية القديمة (ثنائية الشكل والمضمون) التي هيمنت لفترة طويلة على فعالية حركة إشكالية المعنى النصي في المدونة النقدية القديمة، ومع التطور الثقافي والرؤيوي والمنهجي الكبير والواسع والعميق في المدونة النقدية الحديثة تم نقل النظريات والمفاهيم والمصطلحات إلى منطقة إدراك تلقٍّ جديدة، حيث استبدلت ثنائية (الشكل والمضمون) التقليدية (الكلاسيكية) بثنائية (التشكيل والرؤيا) الجديدة، وبالتالي تحول " الشكل بمعناه المجرد والبسيط والأحادي إلى "التشكيل" بمعناه المركب والمعقد والمتعدد، وتحول المضمون بمعناه المباشر والكمي والقصدي إلى "الرؤيا" بمعناه الكمي والنوعي واللا قصدي، وبالتالي يمكن القول بان التشكيل هو الشكل في وضعية صيرورة وتمثل دائم ومتموج للرؤيا، وحراك دينامي حي حتى في منطقة التلقي.[1]

1 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاته (الشعر المعاصر)، ج3، دار توبقال، المغرب، ط1، 1999، ص 112

وإذا كان القدماء لم يعيروا الشكل اهتماماً بكونه ثابتاً ولا جديد فيه، فإن الشعراء الحداثيين على العكس من ذلك، لقد اهتموا بالشكل الكتابي للقصيدة لأنه غير ثابت وغير منمذج...، أي لا يخضع لنمط معين فكل قصيدة لا تشبه الأخرى، وبالتالي أضحى الشكل عنصراً فعالا يسهم في إنتاج الدلالة، وعليه سعى الشعراء إلى استثمار الشكل الكتابي في قصائدهم النثرية خاصة وان الإيقاع لم يعد ينتج عن الوزن فقط بل صارت« لعبة السواد والبياض بما تختزله من إيقاع جسدي يحرك النص بنقله من جموده لحيويته، من جسد ميت لجسد حي ...».[1]

إن التشكيل البصري كظاهرة فنية في القصيدة يفارق الشكل من حيث المساهمة في إنتاج الدلالة، وبوصفه شكلا غير قار على أنموذج معين فهو يحاول أن يمنح الشعر بعداً تشكيلياً ثائراً بالفنون التشكيلية وثقافة العصر المبنية على الصورة، إضافة إلى هذا يعمل التشكيل على بث الحيوية في القصيدة، وذلك من خلال المزاوجة بين الملفوظات والرسوم والألوان والأشكال وغيرها، ومن هذا الباب غدت القصيدة الشعرية قصيدة بصرية بامتياز من حيث الإيقاع والدلالة.

2- بين الشكل والتشكيل البصري :

كثيراً ما يحدث الالتباس في التفريق بين المصطلحات الفنية والأدبية لدى الدارسين في الحقل الأدبي والنقدي، ومرد ذلك قد يكون عدم الإلمام والتوسع في البحث عن المرجعيات الفكرية لهذه المصطلحات، إضافة إلى هذا الجهل بثقافة المصطلح بشكل عام – اللهم إلاَّ أهل الاختصاص في ذلك –، ومن المفاهيم التي قد تحدث خلطاً معرفيا عند الدارس هي: مفهوم الشكل (forme)، والتشكيل (configuration) كونهما ينتميان إلى حقل واحد هو الثقافة البصرية باعتبارها ثقافة صور وأشكال، وعليه فمفهوم الشكل له علاقة بالمعنى التقليدي الذي يتعلق بالقالب أو المنوال (norme) في ثقافة النقد الأدبي، أي أن هذا النوع من الأشكال تحكمي وآلي لأنه « يمارس قمعاً وتسلطاً على المضمون الذي يريد أن يتشكل».[2]

---

1 د. محمد الصفراني: المرجع السابق، ص 20.

2 نفسه، ص 20.

تتبين لنا من هذا أن الشكل يتحكم في المضمون، حيث يحدّد تشكيله وفق قواعد صارمة معيارية (قل ولا تقل) .... تنزع نحو المحاكاة والتماثل، وبالتالي يجد المبدع نفسه في هذا المجال فاقداً لحرية الإبداع والخلق، الأمر الذي يدفعه إلى عدم خلق دلالات ذات قيمة فنية، هذا التقييد الذي يفرض على المضمون بسبب الشكل يجعل المبدع في كل المجالات بشكل عام وفي الأدب بشكل خاص يدور في حلقة الاستهلاك بدل حلقة الإنتاج.

وبناءً عليه فإن الشكل من هذا المنظور يكون سابقاً على المضمون (النَّص)، مكرساً بذلك سلطة الحامل، وجمود القوالب، ونمطية الإتباع لا الابتداع، وذلك أنه « مؤسس على تقاليد وأعراف وقوانين تضبط خصائصه الشكلية وتحكمها، فثمة دائما من يضيق ذرعاً بضغط التقاليد وصلابة القوانين، باحثاً عن مساحة حرية مطلقة تخلو من أية قيود». [1]

الظاهر أن هيمنة الشكل على المبدعين في أي حقل فني كان ضيَّق مساحة إبداعاتهم، واكتشاف مواهبهم وذلك بعدم فسح المجال لمخيلاتهم في الإتيان بالجديد والثورة على الجاهز، وهذا ما جعلهم يضيقون ذرعاً بضغط هذه التقاليد وصلابة القوانين المحددة لطرق الإبداع، وفي هذا الشأن يمكن الإشارة إلى الشكل العمودي للقصيدة العربية ذات الشطرين التي تمثل سلطة فنية صارمة، ومقياساً موسيقياً لا يقبل الخلل هذه الصرامة الفنية ....على كثير من الشعراء، وذلك من خلال عدم التعبير عن تجربتهم الشعرية وفق أشكال أخرى – (أشكال حرة من حيث وحدة القافية)– أكثر رحابة وأعمق شاعرية في الخلق والتجديد، وقد يكون مردّ هذا هو انعدام الوعي الفني بهذه القواعد والقوانين اعتقاداً منهم أن الالتزام بها ينتج شعراً، وعدم الالتزام بها عكس ذلك.

وأمام هذا الوضع كان لابد للمضمون أن يخرج من تحت هذه التسلطية والتحكمية للأشكال المسبقة، ويدخل في مغامرة الإبداع وخلق الجديد المتعدد تبعاً لتبدل الظروف والسياقات المصاحبة لإيقاع الحياة، فكان هذا الجديد هو التشكيل البصري المتفجر من هذه المضامين والعائد إليها، وكان ذلك بمثابة البديل، فالشكل سابق عن النص ومفروض عليه، أما التشكيل البصري فخلاف ذلك،

---

1 أ د. محمد صابر عبيد: مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن، ط1، 2006، ص 13.

لأنه طارئ ومبتكر، وهذا ما توافق مع أحكام الشكلانيين الروس على الشعر، إذ يرونه يتأسس على عنصرين هما: الجدة والمفاجأة.

وفي هذا الصدد يقول فكتور شكلوفيسكي (viktor Chiklovski) في حديثه عن الشعر:« إن من واجب الشاعر أن يخلقه جديداً، وان يخلقه غريباً».[1]

يتضح من هذا الاستدلال أن التشكيل البصري يخالف الشكل من حيث الجدة والعلاقة بالمضمون، أي أن المضمون في هذا المجال هو الذي يحدد شكله ويخلقه بحسب المعطيات التي تؤطره، فإذا كان الشكل معياراً قبلياً فإن التشكيل البصري معياراً بعديا يرتبط بالثقافة الراهنة – ثقافة الصور والرسومات والتقنيات – التي تنسج الأشكال الجديدة غير المعهودة لدى القارئ، كما أنه يتيح المضامين الرؤيوية أي التي تفتقد إلى العقدية وتعكس الحقائق المماثلة في التكون، لأنه في حقيقة الأمر لا يقدم للقارئ ما هو جاهز (قابل للاستهلاك)، وإنما يقدم له ما هو محتمل (قابل للتأويل والمعاناة)، زيادة على ذلك فالتشكيل البصري يعكس أهمية الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي بكونه " تشكلاً" وباعتبار أن « عملية الإدراك أو التلقي الأولى إنما تتجه إلى الشكل العام» لا إلى الجزئيات كما كشفته النظرية الجشتالتية*، فهو لا يطابق مفهوم الكتابة لأنه يتضمن ما يفيض من عملية تحويل المنطوق إلى مكتوب».[2]

يرتكز التشكيل البصري من هذا المنظور على ثقافة البصر والمشاهدة، أي تجسيد الإدراك الحسي للعالم، وذلك بدعوة القارئ إلى التمعن في المعطى البصري للمضمون، وعدم الاستجابة لأي محفز غير بصري، وبالتالي يكون التحول عن مركزية الصوت والتلقي السمعي إلى مركزية الحرف والتلقي البصري فالتشكيل البصري من خلال هذه الرؤية يرتبط بالرسم باعتباره نصاً إبداعيا بصرياً يتضمن خطاباً مثيراً ومحفزاً للتأويل، لأنه مؤسس على الرؤيا (الحلم) خلاف الشكل الذي يرتبط بالرؤية (البصر) ولهذا فهو ينطوي على إمكانات كثيفة وعميقة ذات حراك وتموج دائم لا يمكن أن يستوعبها الشكل الثابت بمنطقه المحدود أسلوباً ودلالةً، وعليه فالتشكيل البصري وفق هذه الرؤية

---

1 إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط1، 1996م، ص 167.

2 معجب الزهراني: لعبة المحور التشكيل في أخبار مجنون ليلى، ج16، ع1، صيف 1997م، ص 229.

يكون شكلاً متحركاً يساير التحولات الفنية والحياتية للمجتمع وهو مفهوم يلتبس بالرؤيا، ويتمظهر في كل منطقة وزاوية تكون قادرة على المساهمة في إنتاج حساسية التصوير والتمثيل، وبهذا فهو شكل يمثل النص في حالة تشبع فني وامتلاء جمالي غائر في فضاء القراءات والانفتاح على الثقافات المجاورة التي تشتغل على فن التشكيل والتأويل بهدف الكشف عن طبقات اشتغاله الجمالية، وبالتالي فالتشكيل البصري انطلاقا من هذه الخصائص والأبعاد يكرس ثقافة المنظور (العين)، ويبتعد عن ثقافة المسموع لأن « ثقافة الأذن ثقافة السمع والمحافظة إنها ثقافة الوثوقية والتقليد، ثقافة الأذن على الدوام ثقافة سلطات أما العين فلما لها من قوة قلب على شبكيتها، ولما لها من قدرة على تعديد منظوراتها وزوايا نظرها تجعل الثقافة التي تعتمدها ثقافة نقدية».[1]

الظاهر من هذا القول أن ثقافة الأذن ثقافة تجميعية، أما ثقافة العين فهي ثقافة تحليلية، بحكم أنها تخضع الأمور للتقليب والبحث كما تقلب على شبكيتها، كما أنها تقرن عادة بحاسة التفكير خلاف الأذن التي تتصف بحالة الأخلاق، وعليه تغدو العين حسب هذه النظرة حاسة النقد والتمحيص للموضوعات التي تعرض عليها، وذلك من منطلق أن المنظورات تختلف باختلاف الشكل والقيمة، وعلى هذا الأساس فإن كل معرفة هي تصحيح لأخطاء وأن كل علم توجهه قناعة فكرية وإيديولوجية التي تقلب على شبكية العين، وبالتالي فإن ثقافة الأذن ثقافة تشتغل على الزمان الذي هو عرضة للتلاشي والفناء ولا يمكن السيطرة عليه من طرف الإنسان في حين أن ثقافة العين فهي ثقافة تشتغل على المكان الذي يمكن السيطرة عليه كونه ثابتاً قابلاً للمعاينة: وذلك أنه فضاء محدد ذو أبعاد حسية ومادية، ونظراً لهذه المواصفات فإن ما ينطبق على الشكل يوازي الثقافة البصرية، ولهذا فالخطاب الشعري العربي المعاصر رفض الانحباس في شكل معين على اعتبار أن الشكل سلطة وحاول خلق أشكال تناسبه، أي أنه انتقل أو تحول من الشكل إلى اللاشكل أو بالأحرى إلى التشكيل، وبالتالي كان« هذا الهروب من الانحباس (والشكل بقواعد انحباس) هو إعلان من الشاعر

1 بن عبد العالي عبد السلام: ثقافة العين وثقافة الأذن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008، ص 08.

الحديث بعدم التقيد بشكل قائم، مما جعل كل قصيدة تؤسس شكلها، من هنا تصير أمام عدد لا متناه من الأشكال».[1]

حاول الشعر الحديث تأسيس حداثته انطلاقاً من تجاوز الشكل المفروض مسبقاً على تكييف الإنتاج، حيث أعلن مغامرته الشعرية بقلب المعادلة الإبداعية وهي أن التجربة الفنية للمبدع التي تخلق الشكل الذي يناسبها، وذلك خلاف ما كان مسطراً قديماً في عمود الشعر بأن الشكل هو الذي يحدد المضمون الإبداعي، وبهذا الخرق لقانون الإبداع القديم (الكلاسيكي) يكون النقد الحديث والمعاصر أمام أشكال غير متناهية للشعر لأن الشاعر في زمن الحداثة صار على وعي بهذه السلطوية التي يمارسها الشكل على المضمون وبالتالي انزاح عنها إلى أشكال يوجدها الفن لحظة الإبداع، أي أنه استبدل الخضوع للشكل بالخضوع للفن، وهذا ما حمل الناقد والشاعر صلاح عبد الصبور على القول:« شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة، حتى بت أؤمن أن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها».[2]

يبدو أن فكرة التشكيل التي صاحبت شعر الحداثة تعد بمثابة الانزياح عن الشكل القديم الذي كان يلزم المبدع مسبقاً كيف يقول، وبالتالي فهذا الخروج عن المعيار الجبري ليس رفضاً للشكل في حد ذاته كشكل ولكن رفض لسلطته التي منعت التجريب والاستثمار في هذا الشكل الذي فجرته الحداثة فيما بعد ليصبح أشكالاً وبهذا يكون ابتكار الأشكال الجديدة ناتجاً عن مفهوم الشكل المفتوح وليس الشكل المغلق، وان يكون الفنان عموماً والشاعر على وجه الخصوص متمتعاً بحريته في ممارسة العملية الإبداعية ليس بشكل اعتباطي ولكن بشكل منطقي استسلاماً لمبدأ الفن الذي يؤمن بالجدة والفرادة.

وعلى هذا الأساس دخل الإبداع هذه المرحلة التجريبية مع ثقافة التشكيل البصري تماشياً ومعطيات الحياة المعاصرة – حياة الصورة- التي تولي عناية لكل ما هو مادي محسوس يمكن مشاهدته

---

1 أ.د محمد جودات: في العروض والشكل البصري قراءة تناصية في الحداثة الشعرية العربية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011،ص 77

2 صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ، ص 19.

وتحليله في فضاء النص كأيقونة أو علامة بصرية توازي ما هو لغوي بهدف توفير الدلالة بشكل سريع واقتصادي، هذا التشكيل البصري ينهض على خلق الجديد وصنع الفرادة في العمل الفني لأن« مهمة الفن لا تنحصر في تقليد الطبيعي أو محاكاة الأشكال الواقعية بل هي تتمثل على وجه الخصوص في خلق بعض الأشكال أو إبداع مجموعة من النماذج الأصلية بحيث يتجلى في العمل الفني طابع شخصي يجيء مميزاً له عن كل ما عداه».[1]

يتجلى لنا من خلال هذا الطرح النقدي لفلسفة الفن أن منطق الإبداع في الفكر المعاصر يميل نحو ما هو مادي قابل للمعاينة والمشاهدة كمعطى بصري متميز من حيث الشكل والمحتوى باعتباره انعكاسا لشخصية المبدع، وانه الأنموذج الذي لا يتكرر عند الآخرين، محققاً بذلك لمسة شاعرية توحي بالجاذبية الشعرية، التي تخلق لدى المتلقي البصري الدهشة والغرابة، كونها فلسفة استطاعت عن طريق الفن الإبداعي أن تحول العادي إلى صورة غير عادية.

واستكمالاً للحديث في هذا المجال فإن الحداثة الشعرية في الخطاب الشعري المعاصر حاولت أن تصنع هذه المفارقة، الفنية، وذلك أنها استطاعت أن تستثمر الثابت (الشكل) في خلق شكل غير ثابت عن طريق التشكيل البصري، وبالتالي صار المعيار هو"اللاشكل هو الشكل"وهذا بهدف ضمان مساحة واسعة لممارسة الإبداع، على مستوى الذات ومستوى فضاء الكتابة، هذه المساحة الواسعة تترجم الحرية في التعبير والتشكيل لأنه« لما كان الشكل هو الذي يكسي أثر النشاط الفني شكلاً، فمن هنا يمكن اعتبار غاية الفن هي التشكيل».[2]

يبدو أن مع دخول التشكيل البصري حقل الممارسة الإبداعية للشعر وغيره فإن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون عرفت تغيراً واضحاً، حيث أصبح المضمون هو الذي يحدد الشكل، وذلك بحكم أن لكل محتوى أو مضمون خصائصه التي تستدعي له تشكيلاً معيناً، وعليه فإن الشكل

---

1 ابراهيم زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ط1، (د ت)، ص 280.

2 د. محمد شبل الكومي: دراسات ومقالات في النقد، تقديم: د. محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2008، ص71.

يعمل على وحدة التجربة الجمالية وينظم عناصر العمل بصورة تبرز قيمته الحسية والتعبيرية لأن الشكل هو الكيفية التي ينتظم فيها المضمون.

3- علاقة الشعر بالرسم :

إنَّ المتتبع لعلاقة الشعر بالرسم عبر التاريخ لا يمكنه إنكار العلاقة بين الفنون خاصة بين الشعر والرسم، وذلك بحكم التأثر والتأثير فيما بينها، وقد تحدث عن هذه الفكرة فلاسفة وأدباء انطلاقاً من الفكرة الارسطوطاليسية التي تتحدث عن محاكاة الطبيعة كنقطة تقاطع مشتركة بين فن الشعر وفن الرسم، على اعتبار« أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتميزان في المادة التي يحاكيانها، فأحدهما يتوسل باللون والظل، والآخر يتوسل بالكلمة لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتهما في التشكيل وتأثيرهما على النفس.[1]

إن العلاقة بين الشعر والرسم علاقة وثيقة، فهما لغتان مختلفتان في القواعد والأدوات، غير أنهما يشتركان في عملية التشكيل والتأثير، بحكم أن الشاعر والرسام يلتقيان في إعادة تشكيل الواقع من جديد ومحاولة تجاوزه، وذلك من خلال تقديمه في صورة فنية جميلة ومشخصة لا تعكس صورة الواقع كما هو، بل كما يجب أن يكون.

والبحث في علاقة الشعر بالرسم تاريخيا يعود بنا إلى ما قبل العصر الإغريقي والروماني حيث ساد التأثير بين الأجناس الفنية خصوصا بين الشعر والرسم، ومنه فقد أصبح الحديث عن الشاعر والرسام الشاعر أمراً بديهياً لا غرابة فيه، وهكذا صار الحديث عن عبارات مثل: فضاء الأشكال، موسيقى الألوان إيقاع الزخارف أصوات اللوحة ، وما إلى ذلك، ولعل أقدم عبارة عن العلاقة بين الشعر والرسم هي عبارة سيمونيدس الكيوسي (Simonides) من جزيرة كيوس في بلاد اليونان وقد عاش حولي سنة 556 إلى سنة 468/ ق.م) والتي يقول فيها :« إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق وإن الرسم أو فن التصوير شعر صامت».[2]

---

1 كلود عبيد: جمالية الصورة "في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر"، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011م، ص 12.

2 د. عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة، عالم المعرفة، عدد (119)، 1987، ص 57.

من خلال هذا القول الاستشهادي يتضح أن الرسم والشعر يلتقيان في نقطة التصوير ومخاطبة الحواس بمشاهد محسوسة، حيث إن الكلمات تصور الأشياء سواء أكانت ذهنية أم حسية في شكل يخاطب الحواس وفي المقابل نجد الألوان في الرسم والظلال تستنطق كلمات من خلال صورتها الصامتة، وبهذا يكون الشاعر مصورا لقول بن سينا:« إن الشعراء يجرون مجرى المصور فكل واحد منهم محاك».[1]

الثابت من هذا الاستدلال هو أن الشاعر يعد بمنزلة الرسام، كونه يقدم صورة شعرية يمكن ترجمتها إلى صورة، بصرية، والأمر كذلك عند الرسام الذي يقدم صورة بصرية يمكن تحويلها إلى صورة شعرية، وهما بهذا يحاكيان الواقع من خلال نسيج أو نسخ صورة غير أمينة للمشاهد الطبيعية، لأن المحاكاة الفنية هي أن يأتي الرسام أو الشاعر بصورة لواقعه عن طريق المحاكاة التي توهم القارئ أو المشاهد لهذه الصور أو الألواح الفنية أنها الواقع وفي السياق ذاته يبقى الشعر والرسم مظهران من مظاهر النشاط النفسي الإنساني يصدران عن نفس الملكة الإدراكية، وهذا ما يبرر نقطة الالتقاء بين الرسم والشعر المتمثلة في الجانب النفسي المعنوي، إذ غالبا ما تمتزج الحالة النفسية للرسام أو الشاعر بخلفية الصورة التي يرسمها أو يصورها، وقدرة الرسام والشاعر على تقديم الصورة الحسية للمعنى تتجلى من خلال حديث "عبد القاهر الجرجاني" عن الصورة الاستعارية حيث يقول« إنك ترى بها الجماد حيا ناطقاً والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الحقيقية بادية جلية إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها جسمت حتى رأتها العين».[2]

يفهم من فحوى كلام "عبد القاهر الجرجاني" أن الشعر يمكنه أن يكون في درجة الرسم من حيث الإبانة عن المعنى بالصورة الحسية التي يعتمدها الرسم وبالتالي يقدم لك، الصورة الشعرية في شكل صورة بصرية وبهذا تتأكد العلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى، هذا التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي، وعليه يكون التقديم

---

1 ابن سينا: فن الشعر: ضمن كتاب الشفاء، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1953م، ص 196.

2 عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح ريتر ، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1983، ص 41.

الحسي للمعنى عنصراً مشتركاً بين الشعر والرسم، لأن كلا من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية تثير مخيلة المتلقي (القارئ)، وكأنه أمام لوحة لرسام من الرسامين.

وموافقة لهذا الكلام نجد "الجاحظ" قد طرح فكرة التصوير أو التصوير الحسي وقدرته على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي، إذ يقول : «فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير».[1]

يستشف من كلام "الجاحظ" في هذا المجال أن الشعر يضاهي فن النسيج، وأن قدرة الشاعر في مستوى قدرة الصانع، الذي يمكنه التأثير في الآخرين. لأن المعاني المكونة للصورة الشعرية تعادل الأصباغ المكونة للوحة التشكيلية، وأن نظم المعاني وتسلسلها يوائم أصباغ اللوحة، كما أن صناعة الشعر توازي صناعة النسيج لكونهما متفقان في صورتها وأفعالها وأغراضها، غير أنهما يختلفان في مادة الصناعة، وعلى هذا الأساس تبقى النقاط الأساسية المطروحة بين فن الشعر والرسم كالتمثيل، والمحاكاة، والتشبيه، والتخييل، وغيرها، محل جدل نقدي بين أهل الأدب ونقده، وذلك لاختلاف الرؤى ومحاولة تعميق الفهم بغرض تكوين معرفة أفضل تتجاوز التسطيح للمفاهيم و المصطلحات، وبالثورة على مفهوم المحاكاة التي حولت المتلقي إلى متلق سلبي اتجه المحدثون نحو التصوير الزيتي تأثرا بالفنانين التشكيلين أمثال: بيكاسو(Picasso) سيزان(Cézane) ورودان(Rodin) وغيرهم، وقد كان ذلك في بداية القرن العشرين، حيث عمل هؤلاء المحدثون خصوصا الشعراء منهم على إنتاج قصائد بصرية، وذلك بعدما تم، احتكاكهم بالفنانين التشكيلين وتشبعهم بأفكار الحركات الفنية الحديثة (السريالية، التكعيبية، التجريدية) حيث كانت الحركة السريالية تؤكد على حقيقة فنية مفادها أن الشعر يجب أن يتجاوز الاتصال اللفظي ليشمل أشكالا وطرائق أخرى من التعبير الفني، وقد كان ذلك بهدف إلغاء الفواصل بين الشعر والرسم، على اعتبار أن الرسم هو حقل الإيحاء الأكثر خصوبة للشعر وعليه فظاهرة التقارب بينهما قوية، بحكم أن الأدوار بين الشاعر والرسام متبادلة ولا يختلفان إلا في الأداة التعبيرية، ولعل أهم سمة تجمع بينهما هي « الثورة على مفهوم المحاكاة التي كانت قد

---

1 الجاحظ: الحيوان، تر، عبد السلام هارون، مكتبة الحلبي، القاهرة، ج3، ط3، 1948، ص 132.

حولت المتلقي إلى متلق سلبي الأمر الذي دفع بالمحدثين إلى تحطيم العلاقات اللغوية المستقرة و المنطقية القصيدة، واهتمامهم بالنظام الداخلي للقصيدة والاعتماد وعلى الإيقاع النابع من الكلمات لا من الأوزان والقوافي وتأكيد الجانب الحسي..».[1]

الثابت من هذه الرؤية أن الرسم والشعر فنان متقاربان ومتداخلان في الآن نفسه وذلك أن الشعر تصوير بالكلمات، وان الرسم تصوير بالألوان، وكلاهما يعملان على فكرة كسر الجمود في التصوير، وبيان ذلك أن الشاعر مع ثورة الحداثة في الشعر أصبح يؤمن بمنطق التغيير والديناميكية، الأمر الذي دفعه أن ينجز قصائده على شكل مساحات تشبه مساحات الألوان في اللوحة التشكيلية، محاولا بذلك أن يفاعل بين المعطيات البصرية والأفكار التجريدية، إيمانا منه أن الرسم والشعر رحم واحدة بدليل التداخل الحاصل بينهما من حيث الرؤية للعالم وطرق تشكيله ومن حيث العبارات الغامضة التي تجمع بينهما كقولنا: إيقاع البناء، معمار القصيدة، تصوير الكلمة، رسم غنائي، رسم شاعري، لون، النغمة، تجسيم الموقف وفكرة التشكيل الخارجي والداخلي للوحة، والقصيدة البصرية وغير ذلك، هذا فضلاً عن اشتراكهما في أساليب وطرق إثارة الذهن البشري.

1 كلود عبيد: المرجع السابق، ص 21 بتصرف.

ثانيا : الجانب التطبيقي : التشكيلات الشعرية البصرية (نماذج معاصرة).

1– التشكيلات البصرية للخط الطباعي :

أ– البياض البصري :

يوظف البياض في الخطاب الشعري المعاصر بكونه نصاً موازيا داخل النص المكتوب، إذ يجد القارئ نفسه وفق هذه التقنية أمام نصين نص حاضر في الكتابة ونص غائب في البياض، وإزاء هذه اللعبة الفنية بين السواد والبياض تحدد كفاءة المتلقي (القارئ) في ملاحقة دلالة النَّص الموزع بين الكلام والصمّت، فإذا كان السواد يعبر بالكلمات في نص الخطاب فإن البياض يعبر بالصمت، وعليه فالبياض لم يعد فراغاً عفوياً كما عهدناه في القصيدة العمودية (الكلاسيكية)، بل أصبح في تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة عنصراً من عناصر النص البصري لإنتاج الدلالة، لأن البياض في هذا الإطار هو لغة تتكلم وتثير القارئ للبحث في دلالة ذلك الصّمت الناطق، حيث إن مساحة البياض هي : «إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي »، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص».[1]

لقد أصبح البياض في الخطاب الشعري العربي المعاصر لغة لها دلالاتها في سياق النَّص، حيث أصبح المبدع (الشاعر) يعبر من خلال ذلك الصّمت أو الفراغ عن حساسية حداثته، مانحاً لنَّصه بعدين هما: البعد السمعي والبعد البصري وذلك وفق هندسة طباعية متعددة الأشكال: وهذا ما جعل النصوص المنجزة على هذه الأنماط من التشكيلات البصرية تكون مفتوحة ومتعددة الدلالات، ذات منحى بصري وقرائي في الآن نفسه، ومن أمثلة ذلك نأخذ مقطعاً شعرياً "لقاسم حدّاد" يقول فيه:

فعل ناقص

ونحاة الكوفة

....

....

---

1 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 127.

....

يستبسلون

....

...........[1]

يبدو من خلال هذا المقطع أن الشاعر قد غيب جزء من الكلام معوضا إياه بالبياض، وكان الشاعر يفكر بالغياب ويفكر في اختراق الواقع عن طريق هذا الشكل الصامت، إذ أن الكلمات لديه لم تعد قادرة على المعنى المراد، وعن الكشف عن فحوى مكنوناته، الأمر الذي دفعه إلى ابتكار نسق يوازي حبر الكلمات، والشاعر بتوظيفه هذه التقنية التي تجمع في هذا الشكل الكتابي الذي تناغم فيه اللفظي مع البصري يجعلنا أمام نصين: نص مغلق بالكتابة، ونص مفتوح بالبياض وبالتالي فالشاعر عن طريق هذا التشكيل يبدو أنه ينزع نحو الإيحاء أكثر منه نحو التصريح، وكان الشاعر يريد من القارئ العربي إزاء هذا الانجاز المغاير أن يطور من وسائطه التواصلية، وان يجعل فهمه مسايراً لكل المتغيرات عبر الزمان والمكان والشاعر قاسم حدّاد باختياره لنحاة الكوفة وتوظيفهم في هذا المقطع الشعري دليل على محاولة إظهار رفضهم للقيود وتبرير تثبتهم فكرة التحرر من قيود اللغة المعيارية وبإفراغه للنص من السواد (الكتابة) إشارة إلى تأكيد شغفهم بالسماع، خلاف مدينة البصرة المحافظة التي اعتمدت الموروث والقياس عليه.

ولعل لعبة السَّواد والبياض تتمظهر في أشكال متعددة، ممارسة بذلك نوعا من الاستفزاز على القارئ الذي لم يألف هذه الأشكال الكتابية الجديدة، حيث إنها إمكان طباعي أو فضائي حر يستهدف خرق المألوف البصري، الذي ركن إليه القارئ في تقبله للنص الشعري التقليدي ويتم تنفيذ هذا الإمكان بتوفير انتشار تشكيلي منوع على مساحة الورقة يسهم في توزيع الدلالة بين السواد والبياض».[2]

---

1 قاسم حدّاد: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، بيروت، ط1، ج1، 2000، ص 342.

2 محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي الرغبي، الدار البيضاء، بيروت، (د ط)، 1987م، ص 76. بتصرف.

تتسم تقنية توزيع السَّواد والبياض على فضاء الورقة بنوع من التجاذب بين الكلام والصمت، أي بين المقول واللامقول، وهذا ما يشكل بدوره نوعاً من الحيرة والدهشة لدى المتلقي الذي لا يجد ما يتوسل به إلى بلوغ الدلالة في القسم الفارغ من النَّص، وعليه يحاول استنفاذ كل طاقته الفكرية لاستنطاق هذا الصمَّت الذي يشكل علامة سيميائية في التواصل غير أنَّه يتطلب معرفة واعية بالتجربة الجمالية كمفتاح لفك مغاليق هذا الشكل من النصوص الخطابية، ومن نماذج هذا الصمت نورد مقطعا من قصيدة ديوان الشوكة البنفسجية لمحمد علي شمس الدين إذ يقول:

وجدتُ السِّرَّ

في الحرف الذي سلّمه الموج إليَّ.

....

...................[1]

بالتأمل في هذا المقطع الشعري نجد أن الشاعر حاول أن يصور لنا كيفية استكشاف السّر ووصوله إليه عن طريق الموج، والمعهود لدينا هو أن السّر يكتنفه الغموض ويترتب عن إظهاره مخاطر جمة، غير أن الظاهر من خلال حديثه عنه في هذين السطرين وما تلاهما من نقاط متتابعة يضعنا في حالة من الإبهام، وذلك حين تعطل الكلام وانحبس الصوت الناطق، وهذا ما يدفع بالمتلقي لهذا الشكل من التعبير أن يجتهد في فك مغاليق هذا الصمت.

لقد صار الموج متكلما في هذا المقطع الشعري بكلام لا يفهم حقيقته، إلا الشاعر الذي تكتم على هذا الخطاب غير المقول (غير المنطوق) محتفظاً بسريّة السّر ذاته، ومحاولة استنطاق هذا البياض وإمكانية تأويليه لمدلول حرف الموج الذي قد ينفتح على احتمالات عديدة، وذلك كأن يكون صمت السطرين ناطقاً بما يدور في مسرح الحياة من ألوان المعاناة التي تظهر حيناً وتحتجب أحياناً أخرى، وهذا ما يمكن إسقاطه على ما يجري في أعماق البحار من مدّ وجزر بين السكون والحركة

1 محمد علي شمس الدين: الشوكة البنفسجية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1981، ص 09.

وهو حال الذات الإنسانية وما تعانيه من صراعات في العمق نتيجة التعرض لأشكال الصراع وما تواجهه في الحياة.

وخلاصة الكلام في الموضوع هو أن المزاوجة بين النصين (الناطق والصامت) في نص واحد يضفي على الخطاب الشعري تشكيلاً جديداً يجعله شبيهاً باللوحة التي تتحكم في تنظيم الأشكال والمساحات والألوان، كما أن لعبة البياض والسَّواد قد وظفت في ثقافة الكتابة الجديدة للخطاب الشعري المعاصر حداثة الكتابة الشعرية من اجل استبطانه ذات المتكلم في نص الخطاب الشعري ورسم لحظة التمَّعن في مجريات الحياة وأسرارها التي تظهر وتختفي، وهذا ما حاول الفنان بشكل عام والشاعر بوجه خاص تجسيده من خلال ظاهرة الحضور والغياب للكلام الشعري.

وفي السياق نفسه يمكن إدراج نموذج شعري آخر يشتغل على هذه التقنية .

– تقنية السَّواد والبياض، لكن بشكل مخالف، هذا المقطع من قصيدة أفياء جيكور" لبدر "شاكر السياب" والذي يقول فيها:

جيكور ماذا ...؟ أنمشي نحن في الزمن

أم انه الماشي

ونحن فيه وقوف

أين أوله

وأين آخره

هل مر أطوله؟...[1]

ما يلاحظ من اضطراب في الكتابة يعكس نفسية الشاعر المضطربة التي لم تقو على استيعاب هذا الزمن وقد تجلى ذلك من خلال التساؤلات القلقة المشبعة بالحيرة والمصير المجهول ولعل تسارع رقعة البياض وانحسار رقعة السواد دلالة على عدم العثور على الإجابة الشافية.

ويقول في موضع آخر:

1 بدر شاكر السياب: ديوانه: دار العودة، بيروت، (د ط)، 1971، ص 188.

« وجيكور خضراء

مس الأصيل

ذرى النخيل فيها

ودربي إليها كومض البروق

بدا واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أنار المدينة

وعرّى يدي من وراء الضماد كأن الجراحات فيها حروق

جيكور من دونها قام سور

وبوابة

واحتوتها سكينة».[1]

يتضح من شكل الكتابة الشعرية أن الشاعر "السياب" وزّع أسطره الشعرية توزيعاً طباعيا غير متساوٍ من حيث الطول، أي أن جغرافية الكتابة لهذا المقطع الشعري متفاوتة من هذا الجانب إضافة إلى هذا عمل على عدم إتمام السطر الشعري من حيث المبنى والمعنى والايقاع وكأنه (الشاعر) يريد بهذا الشكل الكتابي غير المكتمل في معظمه تعزيز كتابة المحور والبياض، كما أنّه بهذه الصورة يستثير حاسة البصر لدى المتلقي (القارئ) ويحفزها على التفاعل مع هذه الأشكال هذا التراجع والاضطراب في الكتابة لم يأت اعتباطيا« وإنما يخضع لإيقاع التجربة وهندسة الدلالة النفسية في حركتها الخفية المتوترة المتراجعة إلى لحظة البداية...».[2]

يبدو أن إسقاط الحالة النفسية للشاعر على الكتابة يفسر من زاوية الظروف المعاصرة وما تفرضه من ضغوطات على الفنان بوجه عام ومن بينه الشاعر على وجه الخصوص، إذ انّه يحاول التغيير والتجديد الذي يعيشه في أعماقه بداية من الكتابة كمؤشر على الانزياح البصري للمكتوب مخالفاً بذلك المعايير المألوفة في هذا المجال إضافة إلى هذا فهو يريد أن يرتقي باللغة إلى مستوى الجمالية، بدليل أنه يعمل على تشعير اللغة حتى يحد من نثريتها ويثري دلالتها لأنه بهذا التوزيع

---

1 شربل داغر: الشعرية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1988،1، ص 28.

2 إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، ط3، 2007، ص 37.

الطباعي للكلمات على مساحة الورقة يعيد هندسة المنظور والناظر في آن واحد، لأن إضفاء هذه الطريقة على الكتابة الشعرية يحول النَّص من نص قابل للاستهلاك إلى نص غير قابل للاستهلاك (نص منتج)، وبالموازاة فإن النَّص المبني على الفراغات نص محفّز على المشاهدة والقراءة وقد يخلق قارئه ويهيئه لهذا المستوى الفني.

ومن أمثلة الاشتغال الفضائي أيضا نجد الشاعر "أدونيس" الذي أراد للدلالة أن تتجلى من خلال فضاء الصمت الذي أوجده وفق هذه الهندسة الجديدة للكتابة، متجاوزاً بذلك ما عهدناه في التعامل مع الدلالة ضمن الفضاء اللغوي القديم، أي أنه منح الأولوية للبياض كفضاء وجعل الصوت حيزاً بعده.

يقول أدونيس:

« أعرف أن الطريق

لغة في شعوري إلا في المكان

لغة في الحروف وفي نبضها، لغة في السريرة

حيث تأتي المسافات من أول الروح موصولة بالبريق

بريق الفتوحات والكشف والعابرين

في التخوم الأخيرة».[1]

ما يلاحظ للوهلة الأولى عند قراءة هذا المقطع الشعري، هو أن مساحة الكلام (السَّواد) بدأت في التزايد بداية من السطر الأول لتتناقص في السطر الخامس، هذا التراجع في مساحة السواد هو تراجع عن الاسترسال في القول والبوح بما في الضمير، أي استبدال المقول باللامقول (الكلام بالصمت)، وبهذا يمكن القول إن الشاعر "أدونيس" غيّر التعامل مع اللغة والقصيدة من حيث البناء وجغرافية الكتابة، وبهذه التقنية الفنية يكون "أدونيس" ربما من الذين استلطفوا تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة التي تحتفي بالمغامرة والتجديد أسلوباً ودلالة.

1 أدونيس: الاعمال الكاملة، ج2، دار العودة، بيروت، ط4، 1985، ص 223.

وقد تأخذ تقنية البياض أشكالاً أخرى في الكتابة كما هو الحال عند "سعدي يوسف" الذي يقول في قصيدته: "المعسكر"

كلما أنتصف الليل أوقدت نار المعسكر

في النهار احتطبت

ثم أنصت:

هل هذه خطوات الجنود؟

....

....

................................[1]

لعل الفراغ الذي تركه الشاعر في الأسطر الثلاثة المتعاقبة، إضافة إلى بناء مساحة بياض في النّص يدفع إلى التساؤل ومحاولة تأويل هذا الفراغ النّصي.

ومن جملة التساؤلات الممكن طرحها هي: لماذا توقف الشاعر (السارد) فجأة عن إبراز ما كان يدور في المعسكر؟.

قد يكون من بين التأويلات لهذا الصّمت، الذي شكلت سطوره الثلاثة، خطاباً فارغاً تصويراً غير مرئي لما يحدث من تجاوزات واعتداء على المساجين، حال استنطاقهم وإجبارهم على الاعتراف بالتهم الموجهة إليهم، وقد تكون هذه النقط المتتابعة الصامتة صورة لخطوات الجنود القادمين نحو المعسكر، والتي أوجس خيفة منها الشاعر، وهذا ما حمله على الصّمت اتقاء شرهم، وقد يكون هذا الجدل بين الكلام والصمت (السواد والبياض) صراع بين الحرية والقيد، فما باحت به القصيدة من كلام يعادل الحركة والحرية والنشاط نهاراً، وما سكتت عنه يوازي سلب هذا، القيم ودوسها بوقع خطوات الجنود كلما انتصف الليل.

1 سعدي يوسف: ديوان سعدي يوسف، دار العودة، بيروت، مج2، ط1، 1988، ص204.

وبالتالي تبقى تقنية البياض تشكيل يجذب القارئ ويدعوه إلى ملء هذه الفراغات التي « تعمل كمحور حوله تفاعلات القارئ والنص».[1]

تشير الفراغات النصية في الخطابات الشعرية العربية المعاصرة إلى نصوص محذوفة قصدا، وذلك بهدف إشراك القارئ وحمله على التفاعل مع النص والمساهمة في بنائه، أي استكمال ما نقص من دواله (اللسانية) والسعي نحو تحقيقه دلاليا، وذلك بحكم أن هذه الفراغات « تلعب دورا أساسيا في بناء التشكيلات الدلالية لدى القارئ».[2]

نستطيع القول إن الخطاب الشعري المعاصر أصبح مختزلا في قصيدة البياض، وذلك بحكم أنه صار عنصراً مهيمناً، فإذا كان الشعر يقول موضوعاته بالصوت: فعلامة البياض تدلنا على انه يمكن أن يقول موضوعاته بالصمت، بل قد يكون هذا القول بالصمت أبلغ، لأنه يعمل على تكثيف اللغة بالبحث والتحليق في أعماقها، لأن الصمت في دلالته الجوهرية فعل تلفظي بالغياب، يستدعيه السياق، وذلك خلافاً لأفعال الكلام والكتابة التي تتمظهر وتتجسد كلاماً ونطقاً، وعليه يبقى هذا الفراغ النصي أو البياض جزء لا يتجز من نص الخطاب، وتكون له دلالته التي تعادل دلالة الكلام المتحقق كتابة، أي أن القارئ هنا أمام نصين: نص متحقق بالفعل (نص الكتابة)، ونص متحقق بالقوة (نص البياض أو الصمت).

ب – التقطيع الخطي:

التقطيع الخطي أو الكتابي ظاهرة من مظاهر التشكيل البصري، الذي يميز الخطاب الشعري العربي المعاصر، هذه التقنية الفنية هي بمثابة عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي للمفردات الشعرية، وقد وظفها الشعراء في كتاباتهم الشعرية المعاصرة، بهدف إعطاء المتلقي (القارئ) صورة حقيقية للواقع

---

1 حبيب مونسي : القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 279.

2 أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث بكلية التربية الأساسية، مج2، ع4، 2005، ص 173.

والأحداث اليومية، كما أن هذه التقنية تعد « تعبيراً عن البعد النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة».[1]

يبدو أن ظاهرة التقطيع الكتابي في الخطاب الشعري المعاصر تكشف عن الشكل الصياغي الجديد لنص الخطاب، كما أنها ظاهرة إبداعية خارقة للمألوف مثيرة للدّهشة، تحاول أن تجسد قدراتها التأثيرية بصرياً في المتلقي، وذلك بإبراز قيمها البصرية في صورة شعرية دالة من حيث المظهر والملامح، ومن حيث المضمون والدلالة، إضافة إلى هذا تعد هذه التقنية ملمحاً تعبيرياً « يكشف عن فعل داخلي حيّ يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام والتشكل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب».[2]

تعكس هذه التقنية الكتابية مدى الانسجام بين حركة نفسية الذات وصورة الكتابة، أي أن تمزيق الكلمة في النص دلالة على تمزق النفس داخل الذات المبدعة، ولتوضيح هذه الحالة يعمد كثير من الشعراء المعاصرين إلى تجسيد هذه المعاناة شكلاً وصوتاً وذلك حتى يتمكن القارئ من استيعاب فكرة الموضوع ودلالته بصورة واقعية كأنه يعايشها في يومياته.

ومن أمثلة ذلك ما جاء على لسان "يوسف وغليسي" إذ يقول:

ورفرف في "الأبيض المتوسط" ذاك الشراع

عسى أن يشير اشتياق الرفاق إلى ..

ولكنهم (.......) !

فأطرقت مثنى ..ثلاث...رباع ...

وأعلنت بدأ الوداع:

وداعا .. و..دا..عا. و..د..ا...ع ! [3] !

---

1 عبد الكريم شرفي: من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007، ص 225.

2 علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص 37.

3 يوسف وغليسي: اوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات إبداع، ط1، 1995، ص 136.

تبدو هذه الكلمة المقطعة منسجمة مع اللحظة التي أعلن فيها الوداع، حيث أسهمت بهذا التقطيع (وداعا ↔ و ..دا .. عا) في توهج الصورة، كما أن الشاعر بتعبيره هذا أسهم في صنع الجانب الشعري من البعد البصري لنص الخطاب، فضلاً عن هذا فالتقطيع والتمزيق للكلمات بهذا الشكل على فضاء الصفحة ينبئ عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر وكأنه لم يستوعب لحظة الفراق، ولم يستطيع التوديع، الأمر الذي جعله يتلفظ بها ممزقة تمزق الحالة النفسية ساعة الرحيل ثم يوحي أن الدموع كانت تفرق بين حروف الكلمة: وصورة الكلمة أصدق: وتشكيلها بصريا يوازي مضمون تبعثرها وتناثرها.

هذا الشكل من الكتابة الشعرية لا يؤثر في السامع بقدر ما يؤثر في القارئ لأن « إيجاد هذا النوع من الكتابة موجه إلى القارئ دون السامع، إذ لم يعد الأداء الشعري مقتصراً على حاسة السمع، بل تعداها إلى الإمتاع البصري مكرساً بذلك عدوى الفنون التشكيلية».[1]

يتضح من هذا الاستدلال أن الخطاب الشعري العربي المعاصر يحاول استثمار تقنيات الفنون التشكيلية، وذلك بالتعبير عن الأحداث بصورة تجسد المعنى في لوحة بصرية تستدعي الجمع بين المشاهدة والقراءة لفهم المعنى وبلوغ الدلالة.

وبهذا يمكن القول إن الشعر قد أفاد من الفن التشكيلي طريقة التعبير عن الموضوعات، إذ لم يعد مقتصراً في عملية التواصل على فن الكلمة لوحدها، بل أضاف إليها الشكل (الصورة)، وعليه صارت الكتابة (كتابة الكلمات) هيئة بصرية مجانسة لمدلولها، إذ أصبح الخطاب الشعري العربي المعاصر، نتيجة التأثر بالفنون التشكيلية ينجز نصوصه بشكل يوفر للقارئ متعتين هما:
متعة الأذن ومتعة العين، وهذا خلاف ما كان يوفره الشكل السابق (الشكل العمودي) الذي التزم بعداً واحداً هو البعد السماعي.

ومن أمثلة التقطيع الكتابي كذلك نورد مقطعا شعرياً من قصيدة "الصدى" و"الكلمات" "جودت القزويني" والذي جاء فيه ما يأتي:

---

1 مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر ، دط، دت، ص142.

أمشي ...

تبحر ساقي .....

يضحك مني الظل

تتنزى فوق جبيني أفكار العتمة

وأصرخ .. يآ.. نجم..ة.. الامسـ سِ

إنيِّ أصفِّقُ.. أُصَ..ف..ق...و..

تعالي فَقَدْ ضاعَ صوتي.[1]

تجلت صورة التشكيل البصري في تقنية المفردات على فضاء صفحة الكتابة بصورة توحي بالتمزق للذات، التي تناغمت مع شكل الكلمات المبعثرة، أي أن الشاعر حاول تجسيد الحالة الشعورية الممزقة صوتاً وصورة، وبالتالي فالشكل الكتابي عند الشاعر هو ترجمة للحالة الشعورية التي انعكست كتابة في هيئة بصرية كتابياً في هيئة بصرية تمثل انحرافا للخطاب الشعري عن المعيار المألوف، وعليه فتقطيع كلمات " نجمة"و"الأمس"و" أصفق" بهذه الصورة يوحي بدلالة تثير الانبهار لدى المتلقي للوهلة الأولى، وذلك أنه لم يتعود مشاهدة قصيدة بهذا الشكل – مقطعة الأوصال- ينسجم فيها الشكل مع المضمون، حيث يُجزأ فيها الزمن ليمنح النفس مسافة جمالية كي تعدل وتكيف طريقة المقاربة والاستيعاب لمثل هذه الأشكال.

ج – علامة الترقيم :

اشتغل الخطاب الشعري العربي المعاصر على علامات الترقيم بكونها رموزاً بصرية حيث وظفها لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي، وذلك بمحاولة شحنها بدلالات ووظائف جديدة تجعلها مفارقة للمألوف من دلالاتها ووظائفها المعتادة.

1 جودت القزويني: المجموعة الشعرية الأولى، دار الهلال، بيروت، 1998م، ص 200.

هذه العلامة أو الرموز البصرية تم الاتفاق عليها من اجل تنظيم الكلام وتسهيل فهمه، والمراد بعلامات الترقيم أنها « وضع علامة اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات، لإيضاح مواضع الوقف، وتيسير عملية الفهم والإفهام».[1]

يستشف من هذا التعريف أن علامات الترقيم رموز تم الاصطلاح عليها بهدف تنظيم الكتابة وتسهيل الفهم والإفهام، لان هذه العلامات البصرية تساعد القارئ إذ تمنحه زمنا للتنفس، كما أنها تساعد أيضا العين بأن تأخذ راحتها زمنا معينا عند متابعة قراءة الكلمات وبالتالي فهذه العلامات البصرية (علامات الترقيم) ليست علامات زائدة يمكن الاستغناء عنها وإنما هي « مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني، وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسان التدريجي من ثقافة الأذن والصوت إلى ثقافة العين والكتاب».[2]

يبدو أن علامات الترقيم ضرورة تواصلية اقتضتها مرحلة الكتابة، أي مرحلة الثقافة البصرية، وذلك إذ لم يتمكن الإنسان (الكاتب) من ايصال أفكاره إلى القارئ على النحو المناسب – وضوحا وانفعالاً– لولا وجود هذه العلامات البصرية التي استطاعت أن تعبر عن الجانب الصوتي الغائب في الكتابة، وهذا ما ينطبق على الخطاب الشعري العربي المعاصر، وذلك بحكم انه شعر بصري يقرأ ولا يسمع، أي انه مؤسس على ثقافة الحرف والمكان خلاف الشعر العربي القديم الذي كان مؤسساً على ثقافة الصوت والزمان.

وعليه فعلامات الترقيم جزء لا يتجزأ من الكتابة نفسها، وذلك أنها تساهم في تكوين الدلالة لأن علامات الترقيم هي« دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة ...».[3]

يتضح من هذا الاستشهاد أن علامات الترقيم جزء لا يتجزأ من العلامات اللغوية، إذا أن دورها لا يكمن في تقطيع أو تمفصل الخطابات بمنحها شكلا تنظيميا لنصوصها، وإنما هي من جهة

---

1 أوكان عمر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002م، ص 103

2 العوفي عبد الستار: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مج2، ع2، الكويت، 1997، ص 305.

3 د. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950م-2004م)، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2008م، ص 200.

أخرى تعيق القارئ من مواصلة القراءة، وذلك من خلال الوقوف عند معاني الجمل بصورة تجعله يسترجع أنفاسه ويتهيأ مرة أخرى لمواصلة القراءة، وعليه فهذه العلامات تعد نسقاً سيميولوجياً (Sémiologique) مرتبطاً بالتواصل اللساني، إضافة إلى هذا - مساهمتها في تنظيم الكتابة ومساعدة القارئ على القراءة المريحة — فهي تقوم بوظيفة إنتاج الدلالة، بدليل أنها تضفي على النصوص الخطابية تلوينات متباينة كالاستفهام والتعجب والحذف وغيرها، وهذا ما يجعلها تشترك مع العلامات اللسانية في ضبط معاني الجمل والفقرات وتحديد دلالاتها.

وانطلاقا مما سبق ذكره، فإن علامات الترقيم نالت اهتماما من حيث البحث والدراسة مع الانتاجات المكتوبة خاصة المعاصرة منها، لأن القراءة صارت قراءة مرئية لا تهيمن عليها المشافهة، ومن خلال معاينتها - علامة الترقيم- في مختلف الإبداعات الشعرية المعاصرة ألفيناها تتجلى في محورين رئيسين هما: محور علامات الوقف ومحور علامات الحصر.[1]

- محور علامات الوقف.

ترتبط علامات الوقف بسياق النصوص الخطابية من الناحية الذهنية والوجدانية والحركية، بمعنى أن وضع هذه العلامات يلزم القارئ بالتفاعل معها، فيتعجب عند علامة التعجب ويستفهم عند علامة الاستفهام وهكذا، كما أن لعلامات الوقف بعد بصري يجبر القارئ على التعاطي مع النصوص بشيء من التجارب والأداء الحسن للجمل والفقرات، لأنه يعنى بعلامات الوقف: تلك العلامات الترقيمية التي« توضع لضبط معاني الجمل، بفصل بعضها عن بعض، وتمكين القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم، النقطة، الفاصلة، النقطة الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقطة الحذف».

وعلى هذا الأساس، فإن الخطاب الشعري العربي المعاصر تعامل مع هذه العلامات — علامات الوقف- تعاملاً وظيفياً يتساوق وطبيعته التشكيلية، إذ أن علامات الوقف اكتسبت دلالات جديدة تبعاً للتراكيب الجديدة التي ابتكرها الشاعر المعاصر عند تعامله مع اللغة وطريقة تشكيلها

1 ينظر: محمد الصفراني، المرجع السابق، ص 201.

مكانياً، الأمر الذي جعله ينتج دلالات جديدة لهذه العلامات التي سنقاربها انطلاقاً من نماذج شعرية معاصرة.

النقطة:

تعد النقطة أصغر وحدة خطية (Graphéme) على مستوى فضاء الكتابة، وهي علامة أيقونية سيميوطيقية وبصرية تؤذن بنهاية الفكرة وانغلاق الجملة كونها« تشير إلى نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنى وإعراباً، كما أنها تساعد القارئ على فهم محتوى القول، إضافة إلى أنها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزود أثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة». [1]

بالتأمل في هذا التعريف نقف على جملة من الوظائف لعلاقة الوقف (النقطة)، والتي تتلخص في الإعلان عن نهاية الجملة وموتها، كما أنها تفصل الجملة عن ما بعدها من حيث المعنى والإعراب، وكذا مساعدة القارئ على فهم محتوى القول، ومنحه وقفة استراحة معينة أثناء القراءة ، وأخذه نفساً كافيا لمتابعة القراءة ويمكن القول بعبارة أخرى أن هذه الوظائف تجمل في: الوظيفة الفاصلة والوظيفة الوقفية، والوظيفة الفيزيولوجية (راحة النظر واللسان)، وللتمثيل على ذلك نورد مقطعاً شعرياً بعنوان "دانة" لأشجان هندي تَقُولُ فيه:

والعدمُ

يغرد بينها ولعا،

وبالأغصان يلتحم.

أقوم لتقعد الدنيا.

لقد وضعت الشاعرة النقطة في الموضع المخصص لها والذي كان عند نهاية الجملتين الثالثة والرابعة، حيث مكنت القارئ من التعرف على نهاية الكلام تلقائيا من خلال التسجيل البصري للنقطة في آخر الجملة، وذلك قبل أن يتعرف على نهاية الكلام من حيث تمام المعنى الذي يتطلب إعمال الذهن، وبالتالي فالقارئ تعرف على نهاية الكلام بالمشاهدة قبل القراءة.

1 نفسه، ص 106.

وتأسيساً على ما تمَّ التطرق إليه، فإن الشاعرة وفق التعامل مع هذه العلامة الوقفية تريد أن لا تتعب ذهن القارئ وبصره ولذا لفتت نظره في هذه المواضع بعلامات تحمله على الوقوف قليلاً أو السكوت طويلا، وذلك بعرض الفكرة مفصلة حتى يتم فهمها، لأن« هذا الموضع هو الذي يجب وضع النقطة (.) عقبه، للفصل بين كل جملة وما يليها من أخواتها».[1]

من خلال هذا التنظيم للمكتوب يتم الفهم والإفهام، كما أنه يترتب عن ذلك توفير السير للعين والذهن معا لدى القارئ، لأن هذه الهندسة الخطية للكلمات والعلامات الوقفية بمثابة تنبيه لنظر القارئ حتى يسكت عند القراءة كما سكت الكاتب عند الكتابة وذلك استراحة لعين القارئ ولسانه وتنفسه.

هذه العلامة الوقفية لها صلة بالمكتوب، وإن كانت في حقيقة الأمر تسجل للقارئ سمة من سمات الأداء الشفوي الذي ينتهي زمنيا أثناء فعل القول، وهو الأمر نفسه الذي حدث مع فعل الكتابة، غير أن نهايته كانت مكانية.

والمتتبع للممارسة النصية في الخطابات الشعرية المعاصرة يجد أن هذه النقطة أخذت منحيين تمثل أحدهما في تسجيل دلالة جديدة، وتمثل الآخر في ابتكار علامة نقطية جديدة، حيث تمثلت الدلالة الجديدة للنقطة في نقطة التوقف الوزني، أما الدلالة النقطية المبتكرة فكانت نقطتا التوتر.[2]

نقطة التوقف الوزني:

توظف هذه النقطة – نقطة التوقف الوزني- في نهاية السطر الشعري استجابة لتوقف الوزن الشعري الذي ينساب والوقفة الشعورية للشاعر حالة القول الشعري، ومن الأمثلة التي وظفت هذه التقنية (تقنية الوقف الوزني) هي المقطع الشعري المقتطف من نص لمحمود درويش عنوانه "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" والذي يقول فيه:

1- وأريد أن أتقمص الأشجار:

2- قد كذب المساء عليه، أشهد أنني غطيته بالصّمت

1 زكي أحمد باشا: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مكتبة التوعية الإسلامية، مصر، ط2، 1988م، ص 31.

2 محمود درويش: ديوان محمود درويش، ج1، دار العودة، بيروت، ط10، 1983، ص 549.

3- قرب البحر

4- أشهد أنني ودعته بين الندى والانتحار.[1]

فالقطعة الشعرية المنسوجة على بحر الكامل عند تقطيعها لم تكتمل وزنياً إلا في السطر الرابع، وقد تغيرت حركة تفعيلته (مُتُفاعلن ← مُتْفاعلن) في بعض الأجزاء

1- متفاعلن | متفاعلن | متفاء

2- لن | متفاعلن | متفاعلن | متْفاعلن | متفاعلن | متفاء

3- لن | متْفاء

4- لن | متْفاعلن | متْفاعلن | متْفاعلن | متْفاعلن.

ما يمكن تسجيله من ملاحظات بخصوص تقطيع الأسطر الشعرية هو أن الوزن الشعري لم يكتمل في نهاية الأسطر [1-2-3] بالرغم من إمكانية توقف العبارات عند كل من كلمة: الأشجار، عليه، البحر، غير أن الشاعر لم يضع نقطة نهاية عند الكلمات المذكورة، لأنه استجاب للوزن الشعري ولم يستجيب للمعنى، وهذا ما أدى به إلى وضع النقطة (نقطة التوقف الوزني)في نهاية السطر الرابع مسجلاً بذلك للقارئ دلالة انتهاء الوزن الشعري تسجيلاً بصرياً.

نقطتا التوتر:

لقد ابتكر الخطاب الشعري العربي المعاصر علامة وقفية جديدة تدعى نقطتا التوتر والتي يعني بها: وصنع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية.

هذه التقنية الوقفية أو جدها التلقي البصري للخطاب الشعري المعاصر، وذلك بهدف قطع الجدل القائم بين الشفوي والمكتوب من خلال دلالتها البصرية على توقف صوت المنشد بعض الوقف بسبب التوتر الذي يدفعه إلى إسقاط الروابط النحوية، أي أن هذه العلامة (علامة نقطتا التوتر) جاءت في صورة بصرية تنبه عين القارئ وتشير إليه أن هناك انفعالا داخليا للشاعر يحتم عليه حبس

1 ينظر: محمد الصفراني، المرجع السابق، ص 203.

النفس (الصّوت) في الأداء الشفوي، وكتمثيل وتعويض لهذا الانقطاع الصوتي للشاعر المؤدي أو المنشد في التلقي السماعي، جيء بهذه العلامة الأيقونة البصرية في الخطاب الشعري المكتوب كإشارة للقارئ أن هناك انقطاعاً صوتياً للمتكلم ثم تجسيده بصرياً على فضاء الكتابة دلالة على هذا القلق والتوتر الذين يعانيهما الشاعر (الكاتب) لحظة الكتابة.[1]

ومن الذين اشتغلوا على هذه التقنية الشاعر عبد العزيز المقالح الذي نجتزئ من ديوانه هذا المقطع بعنوان "الجلاء .. والشهداء"

هذا هو الجلاء..

فلتكتبوا على النجوم.. في السماء

قصتّه

قصة زحفنا الطويل

لتكتبوا قصة كل الشهداء

لتحفروا على صحائف الأحداق.. في القلوب

حكاية الأبطال في الجنوب[2]

ما يمكن الإشارة إليه في هذا المقام هو أن توتر الشاعر تجلى بصرياً في البيت الأول والثاني والسادس، إضافة إلى هذا فقد تجلى كذلك هذا القلق في العنوان، وأثر هذا التوتر يتم إدراكه فيما أشرنا إليه من أبيات، وذلك من خلال عدم إتمام المعنى في العبارة، لأنه عند التأويل نجد أن هناك رابطاً نحوياً تم إسقاطه نتيجة التوتر، وبيان ذلك عند التقدير للعبارتين يكون كالآتي:

فلتكتبوا على النجوم (و) في السماء قصته.

لتحفروا على صحائف الأحداق (و) في القلوب حكاية الأبطال في الجنوب

كما انه من فرط التوتر قلب العنوان، والذي يقتضي أن يصاغ بالشكل الآتي:

---

1 محمد الصفراني ، المرجع السابق، ص 204.

2 عبد العزيز المقالح : ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص 77.

"الشهداء..والجلاء" بدلاً من "الجلاء..والشهداء"، وذلك من باب المنطق العقلي لان الشهداء بتضحياتهم يكونون سبباً في الوصول إلى نتيجة الجلاء وليس العكس.

وبالعودة إلى علامة التوقف كان يفترض من الشاعر وضع نقطة واحدة كإعلان عن النهاية بدل نقطتين، ولكن حالته النفسية المضطربة جعلته يعمق هذا الانتهاء بنقطتين، وبالتالي سجل للقارئ علامة من علامات الأداء الشفوي، والتي دلت على توقفه عن النطق زمنا معيناً بسبب توتره وهي علامة مرئية يمكن للقارئ من خلالها إدراك ذلك الصّمت الذي حدث على مستوى الأداء الشعري المسموع، والذي تمّ تعويضه على مستوى الكتابة الطباعية بهذه العلامة البصرية تبعاً لطبيعة المتلقي للخطاب الشعري المعاصر الذي يتلقى بالعين قراءة لا بالأذن سماعاً.

نقط الحذف:

تمثل نقط الحذف جانباً مهماً في الكتابة التشكيلية للخطاب الشعري العربي المعاصر وقد يلجأ إليه الشاعر بهدف لفت انتباه المتلقي (القارئ) إلى الجزء المحذوف من نص الخطاب، والذي كان حقه الحضور بعلامة ظاهرة على المساحة المكتوبة، لذا توجب إزاء هذا التشكيل الناقص– بسبب نقطة الحذف– أن يكون هناك اجتهاد من القارئ لاستحضار هذا الجزء المحذوف، وهذا بدوره يفتح المجال واسعاً لتأويلات متعددة، وقد يكون من زاوية أخرى أن هذا الحذف مقصود من الشاعر بهدف تحفيز القارئ واختبار قدراته القرائية هذا من جهة، ومن جهة أخرى خشية الشاعر من التصريح بهذا الجزء المحذوف لأسباب ما قد تكون سياسية أو غير ذلك، بدليل « أن الجزء المحذوف يصعب البوح به».[1]

انطلاقا من هذا الاستدلال فإن تقنية نقط الحذف مقصودة من الشاعر لسبب من الأسباب المذكورة آنفاً، وقد تكون بعض العبارات مرفوضة، ولهذا يُستعاض عنها بالنقط الثلاث المتتابعة (...)، كما أن هذه الطريقة في الكتابة دعوة للقارئ كي يشارك الكاتب (الشاعر) ويعمل على ملء الفراغات واستحضار ما غُيب في النص.

---

1 الرواشدة سامح : تقنيات التشكيل البصري في الشعر المعاصر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد 12، ع2، 01 جوان 1997.ص518.

هذه النقطة (نقطة الحذف) تسمى أيضاً بنقطة الاختصار وهي « ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا لتشير أن هناك بتراً أو اختصاراً في طول الجملة».[1]

ومن الأمثلة المبنية بنقطتين نقط الحذف نورد هذا المقطع الشعري من ديوان صلاح عبد الصبور: والمقتطف من نص "أبي"

... وأتى نعي أبي هذا الصباح

نام في الميدان مشجوج الجبين

حوله الذؤبان تعوي والرياح

ورفاق قبلوه خاشعين

وبأقدام تجر الأحذية

وتدق الأرض في وقع منفر

طرقوا الباب علينا

وأتى نعي أبي.[2]

يصور لنا الشاعر في هذا المقطع الشعري كيف تلقى خبر وفاة أبيه، والذي شكل له صدمة أفقدته التركيز، وذلك من خلال استهلاله الكلام بصورة غير عادية، حيث بدأ بمحذوف ثم عطف عليه بالواو الذي يوحي بوجود معطوف عليه محذوف، ونظرا لحالة الارتباك التي أصابت الشاعر فقد التسلسل الطبيعي للأحداث ترتيبه أثناء عرض قصة النعي، ومن خلال عبارات النص نجده قد قدم الأهم على المهم من ذلك مثلا تقديم المعطوف في أول النص ثم جاء بالمعطوفات عليه في أثره، والترتيب الصحيح لعبارات المقطع الشعري تقتضي الترتيب الآتي:

نام في الميدان مشجوج الجبين

حوله الذؤبان تعوي والرياح

ورفاق قبلوه خاشعين

1 أوكان عمر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص 119.

2 صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، ج1، دار العودة، بيروت، (د ط)، 1988م، ص 23.

وبأقدام تجر الأحذية

وتدق الأرض في وقع منفر

طرقوا الباب علينا وأتى نعي أبي هذا الصباح

ما يقتضيه التسلسل الطبيعي لأحداث القصة هو أن الرفاق علموا بموت الأب نائماً في الميدان مشجوج الجبين فودعوه، ثم ذهبوا به إلى أهله يمشون بخطى متثاقلة من هول الصدمة كأنهم يجرون أحذيتهم، حيث بدا التعب عليهم من خلال وقع خطواتهم ثم طرقوا الباب وقدموا للشاعر نعي أبيه.

لكن الشاعر ركز على العبارة التي تعبر عن تجربته الشعرية جاعلاً إياها في بداية النص (نص الأحداث) لتتحول بعد ذلك إلى عبارة مركزية في نص الخطاب (بؤرة النص)، وعنها تولدت العبارات الأخرى، ولكونها تمثل بؤرة النص ودلالته، فقد كررها الشاعر في البداية والوسط والخاتمة.

وبالتالي فالشاعر استطاع أن يسجل للقارئ سمة من سمات الأداء الشفوي، والمتمثلة في حالة الارتباك والتلعثم عند النطق (نطق السطر الأول من النص)، وذلك من خلال نقط الحذف التي تمثل علامة بصرية يستدل القارئ عن طريقها أن هناك محذوفاً مقدراً في الكلام /الكتابة.

هذه النقط الثلاث شهدت تطورات في الخطاب الشعري المعاصر، حيث تمددت أفقيا إلى أكثر من نقطة، مكونة بذلك علامة ترقيم جديدة، اصطلح عليها بالمد النقطي، وصورتها البصرية هي [......].

المد النقطي:

لقد أحدثت تقنية توظيف المد النقطي في الخطاب الشعري العربي المعاصر نقلة مثيرة لانتباه المتلقي (القارئ) حيث يجد نفسه مشدوداً إلى هذا الدال البصري الذي يخفي وراءه صورة شعرية، بدليل أن هناك عنصر ين مشتركين بين ما هو بصري وما هو لساني، وكأن الشاعر يدفع بالمتلقي (القارئ) إلى مقاربة هذا التماثل الدلالي بين العلامة اللسانية والعلامة الإيقونية، هذا التوازي بين الدلالات الناطقة والصامتة يشكل لوحة فنية عالية الترابط، من شأنها أن تشتت انتباه القارئ وتوزع ذهنه بين ما هو مكتوب وما هو محذوف.

وتوظيف هذه التقنية – تقنية المد النقطي- تخضع لرؤية الشاعر الذي يمدها أربع نقاط أفقية فأكثر على مساحة النص، حيث تشكل مساحة معينة بين مفردتين معينتين أو سطراً كاملاً أو مجموعة أسطر، [1] ومن النصوص التي وظفت هذه التقنية (المد النقطي) نص لبلند الحيدري بعنوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة" والذي يقول فيه:

أوشك أن اضحك لولا أني

أترسب في الظن

فأوشك أن أبكي

- صه.. لا تحك..لا تحك ..لا

- اصمت... اصمت

....

وصمت..وها أني

أسقط في بعدي الأول.[2]

الملاحظ من خلال هذا المقطع الشعري هو أن المد النقطي تم توظيفه في السطر السادس كدلالة على الصّمت لفترة زمنية معينة، وذلك امتثالا لأمر الصمت قبله، أي الصمت الذي ورد في البيت الخامس، والشاعر من خلال توظيفه لهذه التقنية الطباعية استطاع أن يسجل للمتلقي (القارئ) علامة من علامات الأداء الشفوي تسجيلاً بصرياً.

هذا المد النقطي يمثل علامة سيميولوجية توازي مد نبرة الصوت في الأداء الشفوي، أي أن المد الطباعي/المكاني يوازي المد الصوتي/الزماني وقد وردت تقنية المد النقطي بشكل آخر عند الشاعرة فدوى طوقان، حيث ورد في أحد مقاطعها الشعرية تحت عنوان " نبوءة العرافة" ما يأتي:

مددت نحوهم يدي

ناديت في حزني وفي نحيبي

---

1 ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص 208.

2 يلند الحيدري: ديوان بلند الحيدري، دار العودة، بيروت، ط2، 1980م، ص ..

يا إخوتي لا تقتلوا حبيبي

لا تقطعوا العنق الفتي

سألتكم بالحب، بالقربى سألتكم وبالحنان

يا إخوتي لا تقتلوه

لا تقتلوه

لا تقـ....[1]

لقد وظفت الشاعرة تقنية المد النقطي لتجسد للمتلقي (القارئ) حالة قتل حبيبها، والتي كانت ترفض قتله، حيث حزنت لذلك، واستعطفت القتلة بعدم تنفيذ فعل القتل، لكن دون جدوى، ومع العد التنازلي لعملية تنفيذ القتل بدأت عباراتها تتنازل أيضاً، إذ تناقصت من خمس كلمات في السطر الخامس إلى كلمتين في السطر السادس إلى كلمة واحدة في السطر السابع، إلى أن وصلت إلى أقل من نصف كلمة في السطر الأخير: (لا تقـ....)

وبالتأمل في هذا السيناريو الذي صورته الشاعرة يجد المتلقي (القارئ) نفسه أمام حالة هول وذعر من خلال المكتوب بالعلامات اللسانية، والعلامات غير اللسانية، أي أنه يجد أمامه نصين: نص ناطق بالكلمات، ونص صامت بالشكل وبالتالي فإن هذه التقنية تفرض المشاهدة قبل القراءة، بدليل أن هناك نوعاً من التماثل بين المقروء والمشاهد أو بين العلامات اللسانية والعلامات السيميولوجية المتمثلة في المد النقطي، وعليه فإن فعل بتر رأس حبيبها وقع متزامناً مع لحظة النطق بكلمة لا تقتلوه التي بترت عند الحرف الثاني لفضاعة ما رأت الناطقة، هذا البتر تم تجسيده بصرياً للقارئ، بحكم أنه سمة من سمات الأداء الشفوي، لأن الصّمت أو التوقف عند الحرف الثاني في الإلقاء الشفوي يوازي الحذف أو القطع عند الحرف ذاته(الثاني) في الكتابة.

---

1 فدوى طوقان: ديوان فدوى طوقان، دار العودة، بيروت، (د ط)، 1988م، ص 599.

الفاصلة:

تعد الفاصلة علامة سيميولوجية تحيل على الفضاء الفاصل بين الذات والأشياء والعناصر والمواضيع، كما أنها تعد نقطة غير مكتملة على المستوى الإيقوني والبصري، إذ تساهم في خلق إيقاعية العبارات القصيرة من حيث التتابع والاستمرار، والفاصلة (،) بكونها وقفة كلامية قصيرة لا تعبر عن اكتمال الجملة نهائياً، بقدر ما تعبر عن الجملة الصغرى أو الجملة غير المنتهية، إذ تدل « على الوقوف القليل في الجملة الواحدة».[1]

يفهم من هذا أن الفاصلة هي استراحة قليلة عند القراءة وذلك أنها تعبر عن فكرة غير مكتملة دلاليا، بدليل أنها تفصل الجمل عن بعضها البعض، وهذا ما يجعل الجمل تفقد امتدادها المنطقي والدلالي.

ومن النصوص التي وظفت الفاصلة ضمن دلالتها الوظيفية، هذا المقطع الشعري المقتطف من ديوان "خليل حاوي" تحت عنوان " المجوس في أوربا"، والذي يقول فيه:

ودخلنا مثل من يدخل

في ليل المقابر،

أوقدت نار، وأجسام تلوت،

رقصة النار على ألحان ساحر،

فاستحالت عتمات السقف

بلوراً، ثريات، وزرقة

لقد وضع الشاعر الفاصلة في المواضع المحددة لها، إذ يُمكِّن للقارئ من خلال هذه التقنية الإيقونية أن يأخذ نفساً للاستراحة القليلة، والفاصلة بأخذها هذا الشكل البصري توحي للمتلقي (القارئ) لأول وهلة أن هناك تقسيماً لأجزاء الكلام غير المكتمل دلالياً، وهذا ما يدفعه لمواصلة القراءة، لأن هذه الجمل موصولة ببعضها البعض، والشاعر من خلال توظيفه للفاصلة استطاع أن

1 العوفي عبد الستار: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، ص 281.

يسجل علامة من علامات الأداء الشفوي التي تستدعي قطع النفس عند هذه الفاصلة، وهو ما يوازي قطع القراءة عند قراءة المكتوب، أي أن هناك إنابة أو تمثيل للعلامة الشفوية عند الأداء بالعلامة البصرية عند القراءة.

إضافة إلى ما ذكرناه فإن دور الفاصلة يزيد من شغف القارئ وتلهفه في انتظار المقاطع الجملية التي توزعت عن طريق الفاصلة، وهذا بدوره يسهم في جعل القارئ يتطلع في كل مرة إلى اللاحق ويشارك في بناء العبارة وإنتاج الدلالة.

علامة التعجب:

توظف علامة التعجب عند التأثر الانفعالي أو الاندهاش من موقف ما، كما أن هذه العلامة تحيل على فضاء التوتر والمواقف الذاتية والموضوعية، وذلك أنها« تدل على التعجب والحيرة والقسم، النداء والتحذير ونحو ذلك».[1]

بالنظر إلى هذا التعريف يتبين لنا أنّ علاقة التعجب تعكس حالة من الانفعال تعتري المبدع بشكل عام عند القول أو الكتابة، أي أنّه في حالة المشافهة تصدر هذه العلامة وفق نبرة صوتية وإيقاعية يفهم منها انفعال الحيرة أو القسم أو النداء أو التحذير وغير ذلك، أما في حالة المكاتبة فتوضع هذه العلامة (!) مؤشر أيقوني يفسر هذا الانفعال في صورة بصرية، تدرك بالعين مشاهدة قبل أن تدرك وتحلل قراءة.

هذه التقنية الكتابية سجلت حضورها في الخطابات الشعرية العربية المعاصرة، ومن النصوص التي وظفت هذه العلامة نصوص كل من : الشاعر " حجازي أحمد عبد المعطي"، والشاعر "أمل دنقل"، حيث تم اقتطاف مقطع شعري من ديوان حجازي تحت عنوان "الرحلة ابتدأت"، والذي جاء فيه:

يا أيها الفقراء !

يا أنباء المنتظرين مجيئة .. هو ذا أتى ![2]

1 العوفي عبد الستار: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، ص 281.

2 احمد عبد المعطي حجازي: ديوانه، ص 493.

أمّا المقطع الأخر المجتزأ من ديوان الشاعر "أمل دنقل" فجاء تحت عنوان "الموت في ..الفراش" إذ يقول فيه:

أندية ليلية.

كتابة ضوئية

الصحف الدامية العنوان.. بيض الصفحات.

حوائط، و ملصقات..

تدعو لرؤية (الأب الجالس فوق الشجرة)

والثورة المنتصرة ! [1]

انطلاقاً من المقطعين الشعريين نجد أن الشاعر "أحمد عبد المعطي" "حجازي" وظف علامة التعجب دلالة على حالة الانفعال الندائية التي تحيل على نفسية الشاعر المتأثرة بهذا الموقف، حيث إن الذات الشاعرة استغربت حالة الانتظار وعدم الاهتداء إلى المنتظر مجيئه، وبهذا فقد استطاع أن يسجل علامة من علامات الأداء الشفوي الذي يستدعي التلون والتكيف مع هذا الموقف عبر الأداء الصوتي والحركي، وهذا ما يمكن موازاته بالتمثيل الكتابي والاستعاضة عنه بالمؤشر الأيقوني، وذلك حتى يتم إدراكه في قضاء سيميولوجي إدراكاً بصرياً، لأن هذه التقنية جمعت بين نسق الكتابة (النسق السيميولوجي) ونسق التشكيل الأيقوني، وبالتالي فإن المتلقي (القارئ) يمكنه إدراك هذه الحالة التي تم تجسيدها كخطاب بصري يعول على المشاهدة والقراءة في آن واحد.

والأمر ذاته مع الشاعر الثاني "أمل دنقل" الذي استطاع أن يصور للمتلقي (القارئ) حالة الاندهاش والحيرة جراء المتناقضات التي طبعت الواقع المصري بصفة خاصة والعالم العربي بصفة عامة وذلك من خلال الملصقات الحائطية، والأفلام المعروضة كفيلم "أبي فوق الشجرة" والإشادة بانتصار الثورة، وما إلى ذلك، وهنا وجدنا الشاعر في حالة انفعال وتعجب جراء هذا التناقض بين ما يقال ويذاع، وما يجري في واقع الحياة، الأمر الذي دفعه إلى وضع علامة استفهام استهزائية محملة بنوع من

1 أمل دنقل: الاعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1985م، ص 250.

السخرية والتهكم: أي ثورة منتصرة !!! وكأنه بهذا قلب المعادلة، حيث قلب معنى المنتصرة إلى المهزومة وتغيير مجرى الدلالة، وذلك استناداً إلى الواقع التاريخي الذي سجل نكسة 1967م أي فشل الثورة العربية وتبدد أحلام العرب.

والشاعر من خلال هذه المعطيات التاريخية استطاع أن يجسد للقارئ هذا النوع من التعجب والانفعال تجسيداً بصرياً، وذلك انه استطاع تحويل علامات الأداء الشفوي الصوتية إلى علامات وأيقونات بصرية يستدل من خلالها على موقف الشاعر ودرجة انفعاله التعجبي.[1]

علامة الاستفهام:

تعد علامات الاستفهام من العلامات السيميولوجية والأيقونية التي تحيل على التساؤل ومحاولة كشف الحقائق، كما أن هذه العلامة هي إحالة على سؤال الدهشة الفلسفية إذ يحاول المبدع من خلالها الوصول إلى المعرفة، وذلك أنها رمز لطلب الحقيقة وقد شاع توظيفها في الخطاب الشعري العربي المعاصر للدلالة على الاستفهام، ومن أمثلة توظيفها – المقطع الشعري لـ "سعاد الصباح" الذي جاء تحت عنوان " إلى تقدمي من العصور الوسطى" إذ تقول فيه:

أمثقف؟

ويقول في واد النساء...فأي ثقافة هذي.. وأي مثقفين؟

بالتأمل في هذه الأسطر الشعرية، نجد أن الشاعرة حاولت استبدال النبرة الصوتية الدالة على الاستفهام، وذلك بعدما غيبتها الكتابة، غير أن الشاعرة استطاعت تمثيل تلك النبرة الصوتية التي رافقت الثقافة الشفوية بأحرف كتابية وأشكال أيقونية، وبالتالي تم تسجيل علامات الأداء الشفوي تسجيلا بصرياً، ومنه يمكن للقارئ أن يكشف تلك الانفعالات النفسية والصوتية التي غيبتها الكتابة انطلاقاً من تجسداتها البصرية في شكل أيقونات تشد انتباه البصر (العين) قبل القراءة.

1 ينظر: د. محمد الصفراني، المرجع السابق، ص 212.

نقطتا التفسير:

توظف نقطتا التفسير بهدف الإبانة والإيجاز، وذلك أنهما تقومان مقام الفعل، وتغنيان عن ذكر المقول، ومن تعاريفها المتداولة أنها تسمى« نقطتي البيان ونقطتي التوضيح وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتبيين».[1]

يتضح من هذا أن نقطتي التفسير توضع لغاية توضيحية اختصار للمقول ومنها أن هناك كلاماً مقدراً تم تجاوزه، يتعين على القارئ تقديره، وقد تم توظيف هذه العلامة كتقنية سيميولوجية في الكتابة الشعرية المعاصرة، ومن النصوص التي وظفت هذه التقنية، نص "لأحمد دحبور" بعنوان "أجراس الميلاد: 1974"، والذي جاء في احد مقاطعه ما يأتي:

والحق أقول:

ستحاورني طرقات غامضة،

ويقاتلني زمن صعب،

وستنبحني أجراس لصوص الهيكل،

بعد سؤالي الأول،

أعرافها: لن تعبر عني الكأس المره[2]

لقد وظف الشاعر نقطتي التفسير في المواضع التي تقتضي ذلك، حيث كانت الاولى بعد القول مباشرة، والثانية في موضع التوضيح، وقد فهم المخاطب (القارئ) المراد من وضع هذه العلامة البصرية التي نابت عن نبرة صوتية غائبة بفعل الكتابة، وبالتالي تم تسجيلها تسجيلاً بصرياً .

2- محور علامات الحصر:

يدخل محور علامة الحصر ضمن مجال علامات الترقيم، إلا انه يختص بالعلامات التي تحصر الجمل والعبارات في نص ما، وذلك حتى تتميز هذه الكلمات أو الجمل عن غيرها من الكلام، وبالتالي تسهم في تنظيم الكتابة، ومساعدة القارئ في عملية فهمها، لأن هذه العلامات الحصرية تعد

1 أوكان عمر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص 117.

2 أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1983م، ص 380.

« من الرسائل المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه وهي تشتمل على العلامات التالية: العارضتان، المزدوجتان، الهلالان». [1]

ما يمكن إدراكه من هذا التعريف هو أن هذه العلامات تشكل تقنية تنظيمية لعملية الكتابة، وبذلك فهي موجهة للعين وللمجال البصري، حيث إنها تأخذ أشكالاً أيقونية أو سيميولوجية تستهدف الجانب الحسي في العقل، وبهذا فهي معطى قابل للمعاينة والمشاهدة قبل القراءة والتحليل لصورتها الدلالية في النصوص الأدبية المعاصرة خاصة الشعرية منها على وجه التحديد.

لقد اكتسبت هذه العلامات (العلامات الحصرية) في الخطاب الشعري العربي المعاصر دلالات جديدة، بفعل التعامل الجديد مع فضاء اللغة وهندستها التشكيلية المغايرة على مساحة الورق، وذلك تجاوباً مع ثقافة التشكيل البصري للخطاب الشعري المعاصر، ومن بين هذه العلامات المعتمدة في هذا التشكيل الأيقوني نشير إلى العارضة، والتي تأخذ هذا الشكل البصري [–].

ومن جملة المصطلحات التي تطلق عليها أنها تسمى « الشرطة أيضاً، وتوظف لأغراض عديدة منها : بيان الكلام بالجمل الاعتراضية، وصل الكلام بين المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما، أو الإشارة إليهما بـ"قال" أو أجاب، أوردَّ، وفصل الأرقام أو الحروف التركيبية عن العنا وين ولحصر أرقام الصفحات، وتركيب المصطلحات ». [2]

يبدوا أن لعلامات العارضة أغراض عديدة في تنظيم الشكل المكتوب من الكلام، وذلك بهدف الإيجاز والتمييز بين الأهم والمهم وبين الحروف والأرقام، أو بين العبارات الأصلية للنصوص الخطابية والعبارات الدخيلة عنها والتي يمكن الاستغناء عنها دون أن يتأثر النص، ومن الأمثلة التي وظفت فيها علامة العارضتين في هذا الشأن نص لأحمد دحبور بعنوان "الفهد ينشر أسراره"

إذ يقول في إحدى مقاطعه:

أبرق الفهد أن العرائس يسرحن في قلبه،

---

1 أوكان عمر: المرجع السابق، ص 121.

2 المرجع السابق، ص 121 بتصرف

وفلسطين – في حلم كامل– كاملة.[1]

يتضح من هذا التوظيف أن الشاعر وضع جملة اعتراضية في متن السطر الشعري هذه الجملة يمكن الاستغناء عنها، أي أن السطر الشعري لا يتضرر عند قراءته بدونها، لأنها وردت هنا للإيضاح والتوكيد، وقد شكلت هنا علامة أيقونية يدرك القارئ من خلالها ذلك التوازي بين دلالتها المعنوية والشكلية.

وفي مثال آخر وظفت العارضة للفصل بين المتحاورين، وهذا من خلال المقطع الشعري الذي جاء تحت عنوان " ثلاثة خطوط أفقية" للشاعر ذاته إذ يقول:

– البحر من ورائكم !

– ماذا وراء البحر؟

خليفة يسلبنا القوت وغار النصر؟

– البحر من ورائكم !

– نحن نريد البحر.[2]

حاول الشاعر في هذا المشهد الشعري أن يفصل بين صوتين شعريين هما:

صوت المخاطِب وصوت المخاطَب، أي أنه بفضل العارضة تمكنا كقرّاء من التمييز بين المتكلم والمخاطب منذ النظرة الأولى، وذلك بحكم انجذابنا للعلامات غير اللغوية التي حصرت الكلام (العلامات اللسانية) في بنية واحدة.

وبالتأمل في هذا المقطع الشعري الذي أتحدّ فيه الشكل مع اللفظ، أي العلامات السيميولوجية مع العلامات اللسانية، ندرك مرة أخرى انه لولا وجود العارضة لما استطعنا أن نفرق بين صوت الشاعر (المتكلم) وصوت مخاطبيه، حيث إن الكتابة غيبتهما كأسماء لتضع مكانهما هذه الشرطة (العارضة) كإنابة أو علامة بصرية تشد العين للمشاهدة أثناء التلقي قبل أن تصرفها للقراءة.

1 أحمد دحبور : ديوانه، ص 359.

2 أوكان عمر: المرجع السابق، ص 122.

وبالنظر إلى التطورات التي شهدتها الكتابة الشعرية المعاصرة، فإن بعض العلامات طرأت عليها تحولات وتبدلات؛ حيث أخذت أشكالاً ترقيمية جديدة كما هو الحال مع العارضة التي أصبحت عارضة مائلة بهيئة بصرية تأخذ هذا الشكل : [/] .

العارضة المائلة:

توظف هذه العارضة كعلامة ترقيمية جديدة في الخطابات الشعرية العربية المعاصرة دلالة على التوحد والتوقف، ومن الحالات التي تستدعي توظيف هذه العلامة هي الفصل بين الكلمتين او العبارتين، ومن النماذج الشعرية التي طبعت وفق هذه التقنية قصيدة " سعد الحميدين" المعنونة بـ " رحلة عند نقطة العودة" والتي نأخذ منها هذا المقطع.

موقن إني إذا ما كنت بالدرب وأستل

خيوطا من نسيج العنكب المهزوز /أستف

جريعات من القصدير / امتص بقايا العابرين

إنني ما زلت أحيا، ودمي الفائر يجري

وانأ أهذي / ربما أحلم ... لا اعلم

لكني كما السائر/ لا يدري مدى الدرب...[1]

من خلال تأمل هذا المقطع الشعري، نجد أن العارضة المائلة وظفت بهدف التوقف القليل في الجملة الواحدة، كما هو الحال في السطر الثاني والثالث والخامس والسادس، هذا الموضع الذي شغلته العارضة المائلة هو موضع الفاصلة، وكأن الشاعر بهذه التقنية يلزم القارئ بالاستراحة عند الوصول إلى هذه العلامة، وذلك حتى يشعره بان هذا المقام –هو مقام تجديد النفس، وهو علامة من علامات الأداء الشفوي الذي اختفى بسبب الكتابة، حيث أصبح يعاين بصرياً .

1 سعد الحميدين: الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، ط1، 2003، ص 183.

المزدوجتان:

يقتصر توظيف المزدوجتين في أغلب الأحوال عند الاقتباسات، أو تمييز العبارات المترجمة والمنقولة حرفيا من كتب أخرى حين الاستدلال أو الاستشهاد بها، كما أنها توضع « لإبراز عناوين الكتب أو الأبحاث أو المقالات، ولبيان أن لفظاً ما مترجم».[1]

يبدو أن المزدوجتين يكثر توظيفهما في الحالات المذكورة سابقاً، وذلك بهدف تمييز عبارة ما، أو مؤلف ما، أو كاتب ما، وقد يطلق على هذا المصطلح كذلك اسم "علامة التنصيص" والظاهر أن الخطاب الشعري المعاصر تعامل مع هذه التقنية الكتابية ضمن دلالتها المعهودة، أي أنها لم تخضع لتوظيف فني خارج دلالتها السابقة والمتعارف عليها في عرف الكتابة، ومن الأمثلة التي يمكن الاستشهاد بها في هذا المجال هي قصيدة "غازي القصيبي" الموسومة بـ " واهٍ عضدي"والتي نقتطف منها هذا المقطع الشعري الذي يقول فيه:

وأنا أرقب أهلي.. بددا

تهوي في الريح .. على بدد

و«أخاك ! أخاك !».[2]

الملاحظ في هذا المقطع هو عبارة "أخاك ! أخاك" التي جاءت في السطر الثالث، حيث يبدو لأول وهلة للقارئ أنها عبارة مقتبسة من قصيدة أخرى، والمؤشر على ذلك الاقتباس هو أنها فصلت عن باقي الكلام بواسطة هذه العلامة التنصيصية التي تساعد المتلقي (القارئ) في الاهتداء إلى كونها دخيلة على النّص، أي أنها ملك لشاعر آخر، وقد وردت إلى متن النّص من باب التّناص، ومن اجل خدمة غرض معين في القصيدة، وصاحب هذه العبارة هو الشاعر الدرامي الذي يقول:

أَخَاكَ أَخَاكَ إنَّ مَنْ لاَ أَخَا لَهُ ... كَسَاعٍ إِلَى الهَيَجَا بغَيْرِ سِلاَحِ

من خلال نظرة سريعة يكتشف القارئ أن هناك عبارة "ليست ملكاً للشاعر القصيبي، وهذا الأمر يتم بطريقة عفوية، أي أن القارئ حتى لو لم يكن يعرف قائلها الحقيقي يحكم عليها بعدم

1 أوكان عمر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص 125.

2 غازي القصيبي: قراءة في وجه لندن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م، ص 55.

الانتماء إلى هذه القصيدة، وما كان ليتم هذا لولا وجود المزدوجتين كعلامة أيقونية تحاصر الغريب الدخيل، ويمكن إدراكها من خلال المشاهدة إدراكاً بصرياً، لا علامة لها بمتن النّص: وإنما جاء توظيفها لغاية معينة، قد تكون تركيبية أو إيقاعية أو دلالية.[1]

القوسان:

يعد القوسان أو كما يطلق عليهما "الهلالان" من أهم علامات الترقيم التي تختص بالحصر والتخصيص، كما أنهما يؤشران على الشرح والتعليق والتوضيح، إضافة إلى هذا فهما يوظفان بغرض « حصر أسماء الأعلام الأجنبية المكتوبة بلغتها الأصلية، عبارات التفسير، والدعاء القصير، وألفاظ الاحتراس، والضبط والأسماء الشخصية للمؤلفين، والأرقام الترتيبية وأرقام الإحالات وأرقام الهوامش المقابلة لها، وأرقام الولادة والوفاة».[2]

يتضح من هذا التعريف أن القوسين كعلامة سيميولوجية يشيران إلى فضاء الحصر والتقييد، أي أن المحصور بينهما له قيمته التمييزية عن باقي الكلام المكتوب في فضائهما، وعلى هذا الأساس فالقوسان أو الهلالان يوظفان في الكتابة لهذه الأغراض الشائعة في الاستعمالات الترقيمية، غير أنه مع الخطابات الشعرية العربية المعاصرة وظف القوسان خارج دلالاتهما المعهودة، من ذلك مثلا المقطع الشعري المقتطع من نص "لأمل دنقل" عنوانه "مزامير" والذي يقول فيه:

تتساقط أدمعها في سهوم

والنجوم

(الغريقة في القاع)

تصعد..واحدة.. بعد أخرى..

ما يلفت الانتباه في هذا المقطع الشعري هو العبارة المحصورة بين قوسين، وكأن الشاعر يريد من خلال هذه التقنية الفنية أن يركز اهتمام القارئ نحوها، على اعتبار أنها تصنع المفارقة في النّص من حيث التضاد بينها وبين ما قبلها، أي بين ما هو في الأعلى، وما هو في الأسفل [النجوم والغرق،

1 ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950م-2004م)، ص 221.

2 أوكان عمر: المرجع السابق، ص 128.

والسماء والقاع]، وبهذا فهو يرسم صورة الانحدار نحو الظلمة والهلاك، وعليه فالشاعر يرغب القارئ في أن يركز عنايته نحو هذا المحصور، وان يقرأه بنبرة صوت تبرز معناه التضادي، وان يمنح الكلمات معناها حسب شكل كتابتها، وذلك بمد الباء في كلمة "الغريقة" و الألف "في كلمة" القاع" حتى يحقق صورة الغرق والقاع، لان الغرق يتم ببطء امتداداً نحو الأسفل، والقاع هو الأخر يحمل صفة الامتداد الطولي نحو الأسفل، هذا التمثيل أو التجسيد يتم بنبرة الصوت عند الإلقاء، ويمكن تسجيله بصرياً عند الكتابة ليؤدى قراءة، وهذا ما حاوله الشاعر في هذا المقام.

2- التشكيلات البصرية للسطر الشعري الطباعي :

لقد تنوعت التشكيلات البصرية للسطر الشعري الطباعي في تجربة الخطاب الشعري العربي المعاصر، وذلك بعد ما انتقل من القالب البيتي المحدود التفعيلات إلى فضاء السطر الشعري الممدود الهيئات البصرية، هذا التحول في الرسم والكتابة جاء بفضل الإخراج الطباعي الذي « مكن من إجراء تشكيلات بصرية تجسد الدلالة البصرية».[1]

أصبح النّص من خلال هيئته الطباعية يركز جهده لخلق شعرية بصرية، إذ أن الشاعر المعاصر لم يعد همه الجانب السمعي من القصيدة بقدر ما يهمه الجانب البصري منها، وذلك تماشيا مع ثقافة العصر – ثقافة الصورة- التي تستدعي الملاحظة قبل القراءة عند محاولة مقاربة القصيدة واستخلاص دلالتها، ومن أنواع هذه النماذج الشعرية التي اعتمدت تقنية التشكيلات البصرية للأسطر الشعرية الطباعية ما أنجزه الشاعر "محمود درويش" من نصوص في ديوانه تحت ما سمي بالطول السطري المتساوي، والطول السطري المتفاوت، والاتجاه السطري المختلف.

أ- الطول السطري المتساوي : ويقصد به الأسطر الشعرية المتساوية من حيث التركيب والإيقاع، ومن أمثلة ذلك النص الشعري المعنون ب" مطر ناعم في خريف بعيد" لمحمود درويش، والذي يقول في إحدى مقاطعه.

مطر ناعم في خريف بعيد

1 محمد الصفراني: المرجع السابق، ص 171، بتصرف.

والعصافير زرقاء.. زرقاء

مطر ناعم في خريف غريب

والشبابيك بيضاء.. بيضاء

مطر ناعم في خريف حزين

والمواعيد خضراء.. خضراء

مطر ناعم في خريف بعيد

والعصافير زرقاء.. زرقاء.[1]

من خلال معاينة هذه المقاطع الشعرية الأربعة نلاحظ ذلك التساوي للأسطر الشعرية، التي شكلت الاستهلال في كل مقطع، حيث إن الأطوال وردت متساوية، بالرغم من اختلاف مفردات السطر الأول من كل مقطع مثل [بعيد، غريب، حزين، بعيد]، واختلاف كلمات السطر الثاني من كل مقطع مثل [والعصافير زرقاء، الشبابيك بيضاء، المواعيد خضراء، العصافير زرقاء]، وبالاعتماد على هذه التقنية يكون الشاعر قد سجل للمتلقي (القارئ) ذلك التساؤل في البنيتين التركيبية والإيقاعية بطريقة تجسد الكلام تجسيداً بصرياً يعمل على نقل التأثير إلى المبصر. وتحقيق تفاعليته مع النص، إضافة إلى هذا إضفاء أبعاد جمالية ودلالية على جسد القصيدة.

ب– الطول السطري المتفاوت: ويعنى به ذلك التفاوت للأسطر الشعرية الموازية لتفاوت الموجة الشعرية المتدفقة عبر كل سطر شعري، وبهذا تكون المسافة السطرية غير متكافئة من حيث الابتداء والانتهاء، ومن أمثلة ذلك ما قدمه الشاعر "سعدي يوسف" من أسطر متفاوتة الطول تحت عنوان "عبور الوادي الكبير" إذ يقول:

بعدنا عن النخلِ

هاهي شمسُ القرى تمنح النّخْلَ غابًا من الريش أحمرَ

هاهي شمسُ القرى تمنحُ النّخْلَ غابًا

1 محمود درويش : ديوان محمود درويش، ج1، دار العودة، بيروت، ط10، 1983، ص 258.

وهاهي شمسُ القرى

هاهي..

هاهي..

ها...

هِي...[1]

لقد استطاع الشاعر "سعدي يوسف" أن يصور لنا كقراءة ذلك المشهد الفني الذي تضمن مشهد غروب الشمس، حيث رسم لنا جدارية لملاحظة ذلك القرص(قرص الشمس) وهو يتناقص حجما نحو المغيب، وعلى إثر ذلك فقد تناقصت موجات الشاعر الشعورية تدريجياً تماشياً وتناقص حجم القرص، وقد جسد ذلك بصرياً من خلال تقنية التفاوت الموجي في طول الأسطر الشعرية، حيث استثار من خلال هذا الشكل الكتابي حاسة البصر لدى المتلقي، وجعلها تربط بين حركة السطر المتناقصة والدلالة اللغوية للنص، والتي منها: دلالة الأفول.

وفي نموذج آخر للشاعر "لخضر بركة"، تحت عنوان "عاشق السيدة" والذي يقول فيه :

سيدة الساحل :

خرجت ..

كي تصد عن الساحل القرصنات

كي تشد السحاب إلى بره

كي ترش على فيجل العمر

ماء الحياة

يهمس البح في أذنها غزلا.

في الحمام الذي حط فوق المآذن

سيدة الأسدين

---

1 سعدي يوسف: بالاعمال الشعرية، ج1، دار المدى، دمشق، (د ط)، 2003، ص 162.

على رُكبتي الضحى

خرجت في خضم الرحى

لتصد عليها إنسانها

كي تمد

يد الماء

نحو بنات النوافذ

من حولها

كي تعود

لأطفالها المائدة

من خلال هذا الأنموذج نلاحظ توظيف تقنية التفاوت الموجي للأسطر الشعرية، حيث تتفاوت أطوالها بين كلمة إلى خمس كلمات في أطول سطر، وهذا راجع إلى تحكم الموجة الشعورية في تحديد الطول السطري، وعليه فإن هذه التقنية تسجل للمتلقي (القارئ) دلالة التفاوت فغي أطوال الموجات الشعورية المتدفقة، والمتجسدة في الشكل الشعري، وبالتالي فهي تسجل للمتلقي دلالة هذا التفاوت الذي تتوازى فيه الموجات الشعورية بالأسطر الشعرية تسجيلا بصريا، أي (تجسيد الحالة الشعورية في شكل شعري).[1]

ج– الاتجاه السطري المختلف: يراد بالاتجاه السطري المختلف تغيير اتجاه السطر الشعري وفق اتجاهات مختلفة بغرض توليد دلالات بصرية معينة، وتتجلى هذه التقنية في الخطاب الشعري العربي المعاصر من خلال مظهرين هما: **اتجاه الكتابة، اتجاه السطر**.

1– اتجاه الكتابة: يقصد باتجاه الكتابة تغييرها من اليمين إلى اليسار، وذلك بإدخال كلمات من لغات أجنبية تبدأ كتابتها من اتجاه مغاير لاتجاه الكتابة العربية، ولعل الدافع الذي جعل الشعراء المعاصرين يدمجون مفردات أجنبية في تراكيبهم الشعرية ولعهم بالتجريب الناتج عن تنوع المنابع،

1 لخضر بركة : عاشق السيدة، مجلة القصيدة، منشورات التبيين/ الجاحظية، الجزائر، ع4، 1995، ص 44.

اهتمامهم بعلوم اللغة والترجمة وغيرها، لكن إذا كانت كل لغة تخلق فضاءها المكاني الذي ينسجم مع طبيعتها من حيث الكتابة ونوعية الحروف، فلماذا لجأ هؤلاء الشعراء إلى إدخال كلمات أجنبية في نصوصهم؟ هل بهدف الإدهاش وشد انتباه القارئ؟ أم هي حالة من الانصهار في لغة الآخر وحضارته؟

وللاقتراب من هذا التساؤل، والنظر في إمكانية الإجابة عنه نورد ما قاله "جيرار جينيت" (G.Genette) في هذا المجال لعله يلامس الجواب« نادراً ما يرى المرء كلمة بشكل أكيد كما يراها من الخارج أي من المكان الذي يكون فيه - وبكلمات أخرى – من أرض أجنبية».[1]

لعل هذا الدمج للكلمات الأجنبية حسب رؤية "جيرار جينيت" قد لا يكون معمقاً لدلالة النّص بقدر ما يكون مزخرفاً له، من باب أن الشاعر يحاول بقصد أو بغير قصد أن يمنح قصيدته شكلاً مغايراً يكسر به المألوف، وذلك ببث نوع من التحفيز للمتلقي (القارئ) كي يتفاعل مع هذا الشكل من الكتابة، وبالتالي من منظور "جيرار جينيت"، فإن هذا التوظيف للكلمات الأجنبية غالباً ما يكون شكلياً، لأن الشاعر الغربي لا يمكنه أن يمنح هذه الكلمات وظيفتها الحقيقية كما لو كان شاعراً غربياً، وبالتالي يبقى هذا التوظيف شكلياً كزخرفة بصرية تغري القارئ بالانجذاب إليها.

ومن أمثلة هذا التوظيف – تقنية اتجاه الكتابة – نص لفدوى طوقان عنوانه "كوابيس الليل والنهار" إذ تقول فيه:

يا عبلة يا سيدة الحزن خذي زهرة قلبي

الحمراء

صونيها أيتها العذراء

الجند على بابي ويلاه

حتى ... تخلّى عني حتى ...

خبئ رأسك !

---

1 جيرار جينيت: حالة مزدوجة للكلمات، تر: مالك سليمان، مجلة الكتابات المعاصرة، مج5، ع18، 1997م، ص34.

خبئ صوتك !

وبنو عبسٍ طعنوا ظهري

في ليلة غدر ظلماء

Open the Door !

Ouvre la porte !

افتخ إت هاديليت !

افتح باب!

وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم

الملفت للنظر في هذا المقطع الشعري هو أن الشاعرة وظفت أربع لغات هي: العربية، العبرية، الانجليزية، الفرنسية، تعبيراً عن تعدد أصوات الجنود الاسرائيليين الناجمة عن تعدد أصولهم وأعراقهم المتباينة، وهي بهذا قد أضفت أبعاداً جمالية ودلالية على شكل القصيدة، وفي الوقت ذاته مثلث هذه العبارات الأجنبية شكلاً غريباً في نسيج القصيدة، الأمر الذي قد يؤدي ولا شك إلى استفزازا لمتلقي (القارئ)، لأنه من خلال هذا التضمين أو الزخرفة البصرية استطاعت الشاعرة توجيه عين القارئ إلى التركيز على تغير اتجاه الكتابة، وملاحظة العبارات الأجنبية، ومنه تجسيد دلالة الاختلاف لهؤلاء الصهاينة تجسيداً بصرياً.[1]

3- التشكيلات الرياضية والهندسية للشعر:

اعتمد الخطاب الشعري العربي المعاصر توظيف المعطيات التشكيلية البصرية في نصوصه بهدف إحداث التميز في مستوى التعبير من جهة، ومن جهة ثانية الجمع بين الصوت اللغوي والشكل التصويري، وذلك حتى يمنح نصوصه أيضاً نوعا من الهندسة، هذا التوظيف يرجع لسببين: الأول نزوع فطري نحو التجريد، والثاني الفكر الذي تفرضه الخامة والأداء في أثناء عملية الإنتاج...».[2]

1 ينظر : محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 180.

2 فوزي سالم عفيفي: فنية الزخرفة الهندسية، دار الكتاب العربي، لبنان، ط1، دت، ص 5.

الظاهر أن الزخرفة عند الإنسان نزوع فطري يدفعه إلى تجريد الأشياء وتحريرها من الملابسات، كما أن هذه الزخرفة يفرضها عامل الإبداع الفني بهدف إضفاء نوع من الجمالية التي تساهم بشكل أو بآخر في توليد دلالة بصرية معينة، لان الإنتاج الهندسي موجه إلى حاسة البصر ليشاهد قبل أن يكون موجه للبصيرة ليحلل، وفي هذا السياق يمكن القول بان الخطاب الشعري العربي المعاصر اعتمد هذه التشكيلات البصرية، والتي تجلت في أشكال هندسية، وأخرى ذات رموز رياضية وحسابية، هذه الأشكال والرموز برزت في نصوص شعرية بشكل علمي دقيق، ونظراً لكثرتها وتنوعها سيتم الإشارة إلى بعضها، والاستدلال بنماذج معينة منها :

أ- توظيف الأشكال الرياضية:

إن توظيف الخطاب الشعري العربي المعاصر للأشكال الرياضية مثل العلامات الرياضية كالزائد (+) والقسمة (÷) والضرب (X) وغيرها، وذلك من أجل توليد دلالية بصرية، كما انه يعني« أن صيغ التفكير العلمية والشعرية يمكن دمجها، وان الشعر قابل للدقة والتوكيد مما يعد غريباً عن طبيعته عادة».[1]

يتضح من هذا الاستدلال انه يمكن الجمع بين الشعر والعلم، أي بين النسبي والمطلق، وذلك من باب تصوير الأحداث والوقائع وفق رؤية الخيال العلمي، ومن النصوص التي وظفت العلامات الرياضية نّص "سعاد الصباح" بعنوان "معادلات" إذ تقول فيه:

قمحة+ قمحة= سنبلة

حمامة +حمامة= صيف

شفة+ شفة= بستان كرز

عصفور+ جناحان= حرية

حبر+ ورق= ثورة ثقافية

يدي+ يدك= سوق صباغة

1 كورك جاكوب: اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب)تر: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1989م، ص 231.

رجل+ امرأة = سلكان كهربائيان مكشوفان

أنت+ أنا = قشعريرة شعرية تحت جلد الكرة الأرضية.[1]

حاولت الشاعرة من خلال هذه المعادلات الرياضية أن تقدم للقارئ بعض المعاني والدلالات بصورة دقيقة، حيث عمدت إلى استبدال الحروف بالعلامات الرياضية، فمثلا بدل أن نقول زائد أو يساوي بالحروف وضعت مكانهما علامة (+)و (=)، وذلك حرصا منها على الدّقة والتوكيد، وبالتالي فالشاعرة ترغب في تجسيد هذه المعاني والدلالات اللغوية تجسيداً بصرياً انطلاقا من هذه العلامات الرياضية التي تشير إلى الدقة الحسابية المتناهية التي تحصر العين والذهن معاً في هذا المجال، وكأنها بهذا تحاول تضييق مساحة التأويل وتعزيز الفهم والبعد البصري.

وفي أنموذج آخر نجد "أدونيس" يوظف في إحدى أشعاره العلامة الرياضية الآتية II والتي تعني القيمة المطلقة، وذلك في نص بعنوان "تكوين" إذ يقول فيه:

I ن I

منفية بقوة الحضور

كالهواء

وهي هي

كل شيء يتغير وتبقى

I ن I =I ن I

هكذا يستقبلك أيتها الأرض امرأة

ويُفجج بين فخذيك[2]

من خلال التأمل في هذا المقطع الشعري نجد أن الشاعر حاول أن يحافظ على قيمة نون كقيمة مطلقة في الحياة، بالرغم من وجود كل المؤثرات المختلفة التي تعمل على تغييرها وتغييبها، وهي إشارة إلى قيمة الأرض المرأة التي تقاوم من اجل الثبات والحياة، والذي ساعدها في ذلك انطوائها

1 الصباح سعاد: في البدء كانت الأنثى، دار صادر، بيروت، (د ط)، 1994م، ص 189.

2 أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، (د ط)، 1988م، ص 12.

على سر من الأسرار كما هو ممثل في وجود هذه القوة التي رمز لها بالقيمة المطلقة أن I ن I والتي هي الأخرى لا تتبدل في المجال الرياضي بالرغم من تغير إشارتها استناداً إلى القاعدة الرياضية التي تقول

I ن I= ن إذا كان ن > صفر

I ن I = – ن إذا كان ن < صفر

I ن I = صفر إذا كان ن = صفر

ومنه نستخلص أن قيمة نون ثابتة لا تتغير بتغير إشارتها، وهذا ما أراد أن يثبته الشاعر من خلال قوله:

كل شيء يتغير

I ن I=I ن I

وبهذا فالشاعر رسم علامة I I القيمة المطلقة لنون، وذلك حتى يلفت انتباه القارئ إلى هذا الرمز الرياضي، موجها بصره إليه للملاحظة والتأمل، حيث جسد له الدلالة اللغوية تجسيداً بصرياً من خلال الجمع بين منطق اللغة ومنطق الرياضيات في صورة واحدة.

ب– توظيف الأشكال الهندسية:

اعتمد الخطاب الشعري العربي المعاصر في تشكيله البصري للنصوص على الأشكال الهندسية، وذلك باعتبارها مادة بصرية محسوسة حيث إنها تساعد في تحقيق الدلالة البصرية والمتعة الجمالية في آن واحد، لأن الخطاب الشعري المعاصر بهذا الشكل يحاول إخفاء الصورة الشعرية وراء الصورة البصرية، وذلك بحكم « أن الفضاء التصويري المتضمن لهذه الأشكال، تتحول فيه الأسطر المكتوبة من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية أوجدت لا لتقرأ ولكن لتشاهد كعلامات بصرية».[1]

---

1 محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م، ص 243.

يتجلى من هذا الاستشهاد أن الفضاء التصويري في الخطابات الشعرية العربية المعاصرة تمنح للمتلقي (القارئ) مساحة للتلقي البصري كمجال للملاحظة والمشاهدة قبل قراءة الكلمات والعبارات، وذلك أن الدال البصري يبدو مهيمنا على الدال اللساني، الأمر الذي يجعل عين القارئ تلاحق تشكلاته وتمظهراته المختلفة، وعليه فهذا الدال كصورة يخفي وراءه الدلالة الشعرية، وذلك باعتبار نصا موازياً لها (الصورة الشعرية) في شكل صامت، ومن أمثلة النماذج الشعرية المعاصرة التي وظفت الأشكال الهندسية نص لعلي الشرقاوي بعنوان " حجر الطفل " والذي كتب في هيئة مثلث إذ يقول فيه:

أقول

لكم

إذ كنا

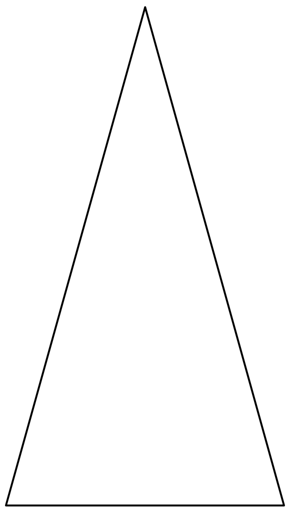
بلا غضب

نرى الأطفال

مذبوحين

في غزة وفي أرض الخليل

وفي الجليل وفي حلم رام الله[1]



بالتأمل في شكل الأسطر الشعرية نلمح صورة مثلث متساوي الساقين، وبالتالي فإن الشاعر من خلال توظيفه تقنية المثلث المتساوي الساقين يحاول أن يوجه رسالة ما إلى شعبه وإلى الأمة العربية والإسلامية بشكل عام مفادها أننا قد نتساوى بالأخر الذي لا يغضب ولا يضجر ولا ينتفض لمثل هذه المجازر في حق الأبرياء، وكأنه بهذا يشير إلى القلوب الميتة أو القاسية التي قد تجعلنا نتساوى بغيرنا من حيث الشعور والموقف، وقد استطاع أن يعبر عن هذا بالشكل قبل الكلمات، أي سجل للمتلقي (القارئ) نبرة الصوت التي يخاطب بها تسجيلاً بصريا.

---

1 علي الشرقاوي: غضب البحر غضب السماء، ديوانه، ص 19.

الملاحظ في هذا السياق أن شكل المثلث بمختلف أنواعه وظف بشكل ملفت للانتباه في الخطاب الشعري العربي المعاصر وذلك بكونه يحمل هندسة زخرفية ودلالات متباينة حيث« يكون تعبيراً عن الأرض عند ما يكون رأس المثلث إلى الأعلى، أو يمثل السماء عند ما يكون رأس المثلث إلى أدنى، وتصالبهما يمثل الأرض والسماء أي الكون».[1]

بالنظر إلى أشكال المثلثات المتنوعة الدلالة ندرك أن الشاعر اتخذها كوسيلة للتعبير عن واقعه بصورة محسوسة، حيث يستطيع عن طريقها تقديم صورة متكاملة عن موضوعاته، وذلك بالمزاوجة بين الصوت (الحرف) والشكل، فهيئة المثلث برأسه وزواياه يشكل بنية يمكن إسقاطها على بنية المجتمع المتكون من الشعب كقاعدة والسلطة كراس، وهكذا يستمر الشاعر في التعبير عن عالمه الداخلي أو الخارجي بالشكل الهندسي إيمانا منه أن بنية الإنسان ومجتمعه تخضع لهذه الهندسة بحكم امتداد العلاقات بين الأسفل والأعلى.

ومن النماذج الأخرى المبنية بتقنية المثلث المتساوي الأضلاع ذي القاعدة العلوية نص لـ"أمل دنقل" بعنوان "سفر الخروج" أغنية الكعكة الحجرية" والذي يقول فيه:

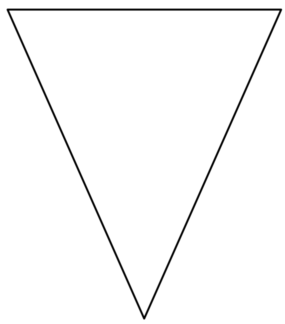
المنازل أضرحة والزنازن

أضرحة والمدى أضرحة

فارفعوا الأسلحة

ارفعوا

الأسلحة[2]



عندما تتأمل المقطع الشعري المكتوب في الشكل الهندي (مثلث متساوي الإضلاع مقلوب) ندرك أن الشاعر يحاول توجيه القارئ إلى حقيقة ما في الواقع الحياتي، حيث انقلبت المفاهيم والقيم، وصار الناس يعيشون أوضاعا مقلوبة حالها كحال هذا الشكل الهندسي (المثلث) الذي فقد وضعيته

1 البهنسي عفيف: جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي، (الحياة التشكيلية)، ع 60.59، 01 سبتمبر، سوريا، 1995م.ص 58.

2 أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1985م، ص 280.

الهندسية المتعارف عليها في عرف الرياضيات، وبذلك فشكل المثلث المتساوي الأضلاع الذي قلبت قاعدته بأن صارت في الأعلى يجسد للقارئ دلالة الأوضاع المقلوبة تجسيداً بصرياً، والشاعر من خلال هذه التقنية يوجه خطابا للناس بان يثوروا ويرفعوا الأسلحة إلى الأعلى لاستعادة حقوقهم ومنزلتهم، لأنه من خلال ثورتهم هذه سيعودون إلى وضعهم الحقيقي، وبالتالي سيعود المثلث إلى شكله الطبيعي المتعارف عليه علمياً، فعودة الأسلحة في الأعلى يوازي عودة رأس المثلث إلى مكانه الحقيقي وعليه فإدراك الدلالة للأوضاع تنطلق من الإدراك البصري لشكل المثلث إضافة إلى هذا فقد وظفت أشكال أخرى للمثلث، من ذلك مثلاً المثلث قائم الزاوية، وذلك في أشعار "قاسم حداد"، والتي اقتطفنا منها هذا المقطع تحت عنوان " في النار"

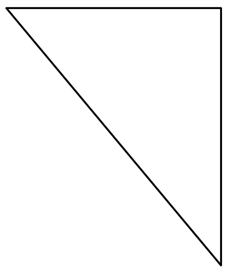
لا اذكر أني كنت رأيت

لا أذكر أني كنت

لا أذكر أني كنت

لا أذكر

لا [1]



لقد عمد الشاعر من خلال توظيفه لتقنية المثلث قائم الزاوية إلى تجسيد حالة التناقص في هذا المقطع الشعري الذي تمحور حول عبارة "لا أذكر"

التي شكلت قاعدته الموازية للقاعدة العلوية للمثلث قائم الزاوية، وقد بدأت في التناقص التدريجي، حيث ضاق نطاق التذكر من الرؤية إلى الوجود، إلى الذات إلى التذكر ذاته، وانتهاءً ب "لا"، والشاعر من خلال هذا الشكل الهندسي (المثلث قائم الزاوية" جسد عملية التناقص تجسيداً بصرياً تدرك بالمشاهدة والملاحظة أي بالصورة البصرية قبل أن يتم إدراكها بالصورة الشعرية.

1 قاسم حداد: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ج1، ط1، 2000، ص 342.

الدائرة:

لقد استثمر الخطاب الشعري العربي المعاصر فضاء الصفحة، حيث عدها جزءً من نسيج النّص، وقد ساعده في ذلك تطور التقنيات الطباعية، الأمر الذي جعله يتفنن في إخراج الصفحة وهندستها بشكل يجذب بصر القارئ إليه قبل بصيرته، وإزاء هذا الاهتمام بالجانب البصري لدى الشاعر العربي المعاصر تحول النص من بلاغة الإعلام إلى بلاغة الاشتغال، حيث أصبح يقدم حقائقه لقارئه« بالمعنيين المجازي والحقيقي الملموس المحسوس».[1]

من خلال الإمعان في هذا الاستشهاد ندرك أن الخطابات الشعرية المعاصرة استطاعت أن تعزز بلاغة الدال اللساني بالدال السيميولوجي، أي تقوية الخطاب من حيث الدلالة، وذلك بالجمع بين العلامات اللسانية والعلامة غير اللسانية في النص الواحد، وقد تجلى هذا الجمع في المزاوجة بين الكلمة والصورة بمختلف أشكالها وأنواعها، وبالتالي صار الخطاب الشعري يساير حركية الواقع الذي تشبع بثقافة الصورة وما ديتها إبلاغاً وبلاغة.

وفي هذا الإطار نجد بعض النصوص الشعرية التي اعتمدت تقنية الدائرة كنص "علاء عبد الهادي" وقائع سفر النبوءة" والذي منه هذا المقتطف، إذ يقول فيه:

صلباك .. شبه لنا

قتلناك

رميناك في الجب

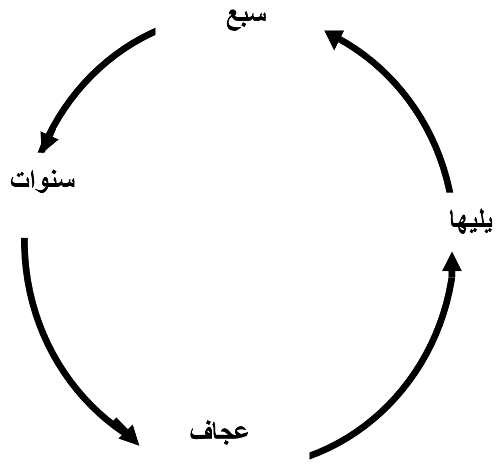
وفي مأتمك

ذبحنا – رثاء لك – بقراً عوانا فاقع اللون

وبعد الغياب بقينا..

على سكناتها ....

1 معجب الزهراني: تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة، الحرين الثقافية، ع16، أفريل، 1988م، ص 133.



تدور علينا الحبل

تشد علينا الحوافر !

وفوق المقامات الوطيئة

لم نسترح.[1]

يحاول الشاعر من خلال إدماج الرسم الهندسي (الدائرة) في متن النّص تجسيد استمرارية الجدب والقحط عبر السنين المتواليات، وذلك من خلال الدائرة التي توحي بذلك الانغلاق والدوران، وعن طريق هذه التقنية استطاع أن يوصل الشاعر المتلقي (القارئ) هذه الحقيقة التي تكررت طيلة سبع سنوات عجاف مقابل سبع سنوات سمان بدليل قوله: يليها . والمعنى مستقى من القرآن الكريم "سورة يوسف عليه السلام"، أي أن شكل الدائرة اختزل الدلالة الشعرية التي يود الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي (القارئ)، وعليه فقد جسدها له تجسيداً بصرياً.

الخط المستقيم:

من خلال البحث والتفحص لبعض الخطابات الشعرية العربية المعاصرة وقفنا على نصوص شعرية مختلفة وظفت تقنية الخط المستقيم بهدف توليد دلالات بصرية تماثل الدلالات الشعرية المراد

1 علاء الهادي، سير الماء، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 1998م، ص 32.

تجسيدها، من ذلك مثلاً الأنموذج الشعري الذي جاء تحت عنوان"الأضداد" للشاعر كمال أبو ديب حيث يقول فيه:

الأمة

غاااااابة من الجذوووووع

تمشي

دون ساقين



لأمتي

و

س

ا

ق

و

ا

ح

د

د

ه

وسط الجسم

عليها تركض

وتعررررج.[1]

يصور الشاعر حالة الأمة، والتي هي عبارة عن غابة كثيفة الأشجار لها جذوع كثيرة – والشاعر استطاع أن يجسد صورة كثافة الأشجار وكثرة الجذوع بتكرار رسم حرف الألف والواو– لكنها تمشي عرجاء بساق واحدة، وهو ما تم تمثيله كتابة ورسماً، وبالتالي قرب المفهوم للقارئ في هيئة بصرية تضافر فيها الحرف مع الصورة لاستكمال الدلالتين المرئية والمقروءة.

4– التشكيل البصري وعتبات النص :

لقد حظيت دراسة عتبات النص بأهمية بالغة في النقد البنيوي، وذلك من خلال الاهتمام بمصطلح النّص وما يحيط به من مقاصد مؤلفيه وفلسفات قرائه، إذ لا يمكن المرور إلى متن النص دون المرور على عتباته التي تُمثل المدخل الأساسي له، وعن طريقها يمكننا تكوين فكرة أولية عن محتوى النّص، لأن فحوى النص يوازي دلاليا عتباته، ولهذا نعت هذا المصطلح بالنص الموازي أو النص المصاحب(para texte) وما إلى ذلك من ترجمات عديدة لا يمكن التعرض لها بالتفصيل في هذا المقام، علما أن هذا المصطلح لقي تنظيريات وافية عند جيرار جينيت (G.Genette) في مؤلفة "عتبات" (seuils)، حيث توسع في بحث مفهومه ليشمل كل النصوص الموازية للنّص الأدبي، بدليل أن لكل نص أدبي نصا موازياً، وهو ما يعني عنده« أن يصنع النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعلى الجمهور عموماً، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات بصرية ولغوية».[2]

ما يمكن الإشارة إليه من خلال هذا الاستدلال هو أن عتبات النّص تقنية وإبداع من طرف المؤلف، وبواسطتها يمكنه تحفيز القراء وإثارتهم إثارة فنية من اجل متابعة القراءة، لأن العتبات أو

---

1 كمال أبو ديب: الأضداد، مجلة مواقف، ع24، 25، 1972م، ص110.

2 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بِنْياته وإبدالاتها)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص 188.بتصرف.

البوابات تجعل المتلقي عبر هذا النوع من النصوص الموازية يمسك بالخطوط الأساسية التي تمكنه من قراءة النص وتأويله، على اعتبار أن عتبات النص « تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح».[1]

ما يفهم من هذا القول هو دور العتبات النصية التي تقوم بفعل الوشاية للقراء، والبوح بأسرار المتون النّصية، أي أنه لا يمكن الاهتداء إلى مضمون النص دون هذه العتبات التي تكشف عن ذلك ولو على سبيل الإجمال، ومن هذا المنطلق فهي ترشد القارئ إلى طريقة التواصل مع النّص، لأنها ترتبطه بالنّص بطريقة مباشرة، لذا فهي تمكن القارئ من الانفتاح والتعرف على تركيب النص وأبعاده الدلالية، وذلك أنها تعمل على « تحديد العناصر المؤطرة لبنائه (معماريتة)، و طرائق تنظيمه وتحقيقه التخييلي... كما أنها تحاول كشف إستراتيجية الكتابة».[2]

الظاهر هو أن العتبات النّصية تعمل على تزويد القارئ بأفكار مسبقة عن النّص قبل أن يباشر قراءته، وذلك بحكم أنها عناصر مؤطرة لهيكلة كتابته وبهذا فهي مفاتيح رئيسية يلج القارئ عن طريقها عالم النّص بعد أن يأخذ نظرة إجمالية على هندسة النّص من حيث الكتابة والتنظيم، لأن كل كاتب يبني عوالم نصه وفق كيفية ما، قد يحاكي بناءات معينة، أو يبدع وفق رؤيته الفنية تبعاً لغايات معينة تفرض عليه تشكيل المدلول حسب دال يحقق من خلاله الصورة البصرية والدلالية معاً، كالغلاف، كلمة الناشر، والحجم، اللون، الإهداء، التقدير، الملاحظات، الحواشي، الهوامش، وغيرها.

– عتبة الغلاف :

عتبة الغلاف هي أول ما يقف عندها بصر المتلقي (القارئ)، حيث إنها تعد العتبة الأولى التي تصافح بصره وتلفت انتباهه، لذلك أصبحت محل عناية واهتمام لدى المبدعين في الخطابات المعاصرة عموماً والشعرية منها على وجه الخصوص، أي أنهم عملوا على تحويلها من تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي النصوص الشعرية، وعلى هذا الأساس فإن عتبة الغلاف تعد العتبة الأولى للنص إذ بواسطتها يتم التعرف على

1 بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000م، ص 21.

2 حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة) دراسات أدبية، مطالع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998م، ص 65.

محتواه بشكل إجمالي، وذلك أنها تكشف للقارئ علاقات النص بغيره من النصوص المرافقة له، كما أنها تنطوي على قيمة تداولي تمكن القارئ من محاورة النص انطلاقا من فضائها المهندس وفق تقنية ما، كما أنها تعد إيقونة بصرية توازي دلالة كلمات النص، وذلك عندما تكون مصدرة برسومات ونقوشات تشكيلية دالة، ومن هذا المنطلق فهي تشكل لوحة فنية جمالية تمارس سلطتها على القارئ كبوابة إغراء وإغواء للإقبال على القراءة ومتابعة تصفح أجزاء النّص، وبالموازاة مع هذا فهي تعمل على إثارة التشويش على ذهن القارئ، وبالتالي فهي مؤشر دال على الأبعاد الإيحائية للنص».[1]

من هذا الباب تعكس عتبة الغلاف مضامين النّص في شكل صورة أيقونية دالة، لأن العتبات النصية تهدف إلى تحفيز المتلقي (القارئ) وتوجيهه إلى التعاطي مع المتن النّصي، وبذلك فعتبة الغلاف بكونها لوحة تشكيلية متموضعة على الغلاف الأمامي تشكل دلالة بصرية توازي دلالات المتن النّصي سواء اكان شعراً أم نثراً، وعادة ما يشكل الغلاف فضاءً أيقونياً دالاً، إذ يبرز بتمظهرات طباعية لا تخرج عن الوحدات الغرافيكية المتمثلة في العنوان واللون والصورة.

أ– العنوان:

يعد العنوان المدخل الرئيسي للنّص، وهو صورة مصغرة تختزل محتويات النّص بشكل مطابق وغير مطابق في غالب الأحيان، أي أن عناوين النصوص غالبا ما ترد مراوغة للقارئ وخصوصاً الكتابات المعاصرة عموماً والتي تدخل في نطاق الخطابات الشعرية المعاصرة على وجه التحديد، إذ يصعب القبض عليها بحكم أنها عناوين سريالية مخالفة لنصوصها تتطلب جهداً قرائياً مضاعفاً لتأويلها والحفر في طبقاتها، ونظراً لهذا فإن أغلب القراء ينخدعون لمثل هذه العناوين الرنانة دون وعي بقيمتها الجمالية التي تكون مفتقدة وفارغة منها في معظم الأحيان من حيث المعنى، وبهذا « فأن يكون الكتاب أغرى من عنوانه أحسن، من أن يكون العنوان أغرى من كتابه»[2]

---

1 مراد عبد الرحمن مبروك : جيويوتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط6، 2002، ص 124.

2 جيرار جينيت: المرجع السابق، ص 97.

فالعناوين من هذا المنظور تعلن عن طبيعة النصوص وبالتالي تعلن عن نوع المقارنة القرائية التي تتطلبها، لكن مع المراهقة الفكرية وغياب الميثاق الأخلاقي للقراءة تكون هذه العناوين المخادعة غير مجدية، أي تشكل نوعاً من التذمر للقارئ الذي يكتشف المراوغة عند تصفح المحتوى، ولهذا فإن القارئ أحيانا مبتغاه وضالته هو متن النّص في آخر الأمر، فإذا ظفر به عن طريق الخطأ في العنوان كان أفضل له، لأن العنوان يُعدُّ مدخلاً للقارئ سرعان ما يتجاوزه إلى النص، ولهذا فإغراء الكتاب أحسن من إغراء العنوان للقارئ، وذلك بحكم أن القارئ يعقد الحوار مع الكتاب في النهاية وليس مع العنوان.

وبالرغم من هذا يبقى العنوان بمثابة النّص الموازي الذي يتم الولوج عن طريقة إلى بنية النّص وملامسة أبعاده المختلفة : كما أنّه « ... يعد سؤالاً إشكاليا، بتكفل النص بالإجابة عنه».[1]

على ضوء هذا الاستدلال يمكن النظر إلى عتبة العنوان كخطاب يرسم ملامح النّص بشكل مكثف لا يمكن القارئ من المرور إلى أغواء المتن النّصي بصورة مباشرة، وذلك أنه خطاب غير بريء يلمح أكثر ممَّ يصرح، وهذا ما يتطلب من القارئ التزود بثقافة قرائية واسعة لتحقيق الخيال وتخييل الحقيقة، ولعل إشكالية العنوان تتجلى من خلال بنيته التركيبية في الغالب، أي أنه قد يرد في بنية غير مألوفة – مخادعة- للقارئ، وذلك أنها لا تمتد في النّص، أي أنها وظفت بغرض نفعي لاستمالة القراء ودعوتهم للإقبال على اقتناء هذا النوع من الكتب (عناوين ذات بعد إشهاري وتجاري) هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد يرد العنوان في شكل استفهام يحمل تأويلات عديدة، وفي هذا المجال تنفتح شهية القارئ للظفر بإيحاءاته التي يتولى النص بشرحها والإجابة عنها، فمثل هذه العناوين الغامضة غير قادرة على مد جسور دلالية مع المتن النّصي، وهذا بالرغم من وجود العلاقة الجدلية بين العنوان والنّص والتي تزداد تعقيداً وتشويقاً كلما بعدت العلامة بينهما، حيث تتجلى لعبة الخفاء والتجلي، الوجود والعدم، وهذا ما يعمل على استدراج القارئ وحمله على التفاعل مع النّص بغية حدوث فعل

1 جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني، العدد الثالث، الكويت، ص 108.

الاستجابة، وفي هذا المقام يقول "ليسنغ" " D.lessing" :« ينبغي أن لا يكون العنوان مثل قائمة الأطعمة، فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته».[1]

قد تتحقق قيمة العنوان كلما كان غامضاً وغير كاشف عن أسرار نَّصه، أي أنّه مفارق لدلالة النّص، وذلك من خلال تراكيبه المنمقة التي تمارس فعل الغواية على القارئ وتسحبه إلى عالم المغامرة الأمر الذي يجعل المتلقي (القارئ) في حيرة من أمره، وقد يقوده إلى متاهات ومزالق تجعله مرتبكاً مشوش الذهن، لأنه : « يختزل عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص».[2]

لعل أول ما يجعل النص متمنعاً للوهلة الأولى هو عنوانه المختزل لدلالته، أي أنه من خلال بنيته المختزلة ذات التكثيف الإيحائي يفتح القراءة على الاحتمالي، وهذا ما يفرض على المتلقي (القارئ) أن يبحث عن المعاني المخبأة تحت دواله اللسانية المتعددة المعاني والدلالات، لأن البعد التكثيفي في صياغة العنوان له وظيفة الكشف التي تفتح أفق القراءة بصورة أكثر اتساعاً على اعتبار أن العنوان يوصف على أنه فاتحة يختزل فيها النّص ويكثف وفي المقابل فإن النص هو تفسير وتفصيل لهذا العنوان الذي يعدُّ في التنظيرات النقدية المعاصرة نصاً موازياً (para texte) ، ونظراً لهذا الترابط والتداخل بينهما تم الاصطلاح عليه بالتناص interextualité " وهذا بحكم أن النص الإبداعي في مجمله سواء أكان شعراً أم نثراً ينطوي على نصين هما: نص قصير مختزل هو "العنوان" ونص طويل موسع هو "المتن" ، وعلى الرغم من الطابع الاختزالي للعنوان فإنه ينجح في تأدية وظيفته التواصلية، وهذا ما يدفعنا إلى القول بوجود خطاب عنواني إضافة إلى هذا فالعنوان يضيف الشيء الكثير للقصيدة، لذا يولى عناية هامة، حيث لا اعتباطية في وضعه بل إنّ «الكاتب يجهد نفسه في اختيار عنوان يلاءم مضمون كتابه لاعتبارات فنية وجمالية ونفسية وحتى تجارية».[3]

---

1 الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان لسام قطوس، محاضرات الملتقي الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، 15، 16، أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، شركة دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص 28.

2 شعيب حليفي: النص الموازي وإستراتيجية العنوان الكرمل، عدد 16، مصر ، 1992، ص23.

3 بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة ، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص31.

وبناء على هذه الاعتبارات يكون المبدع هو صاحب القصد من وراء بنية شكل العنوان الذي يتنوع بتنوع الأهداف والغايات، وعلى اثر ذلك يكون المتلقي (القارئ) متابعاً لمختلف هذه المقاصد التي يحملها العنوان، سواء أكانت فنية أم سياسية أم مذهبية أم إيديولوجية، ولهذا يكون العنوان من هذا المنظور أول لقاء مادي بصري محسوس بين القارئ والكاتب، ونظرا لهذه الاعتبارات فقد حظي باهتمام بالغ في الدرس السيميائي نظراً لكونه« أكبر ما في القصيدة ، إذ له الصدارة ويبرز متميزاً بشكله وحجمه».[1]

يبرز هذا الاهتمام المتزايد بالعنوان خاصة في الخطابات المعاصرة من خلال اجتهاد المبدعين والشعراء منهم على وجه التحديد في اختيار عناوين جذابة لدواوينهم الشعرية ، كما يتقنون في تجميلها بالخط والصورة المصاحبة اعتقاداً منهم أن عينة العنوان ليس من السهل تجاهلها، بحكم أن دخول عا لم النص يتم عن طريقها ، بل هي التي تفتح شهية القراءة خصوصاً العناوين المتسائلة كما هو الأمر في الخطابات الشعرية المعاصرة ذات التشظي والتأويلات المتعددة مثل عنوان (القتلى يسيرون ليلاً) لسعدي يوسف، وعنوان (مفرد بصيغة الجمع) لأدونيس وغيرها من العناوين المراوغة ، إلا أن الغالب في نسج العناوين في الخطابات الشعرية المعاصرة كان يتجه نحو الدال الكتابي المتعدد المدلولات ، وذلك بسبب التوجه التشكيلي للإبداعات النّصية عبر لعبة الخطوط والألوان ولان هذه النصوص التشكيلية تتميز بخصوبة التأمل البصري ، كما هو الحال عند الشاعر نوفل أبو رغيف" من خلال مجموعته الشعرية المعنونة ب"مطر أيقظته الحروب" حيث نجد أن ملفوظات العنوان صاحبتها صورة فوتوغرافية لطائرة حربية مع وجود وردتين صفراويين على أرض متشققة في وسط الغلاف، وهكذا أراد الشاعر أن يعبر من خلال العنوان بدلالتين هما:

دلالة الألفاظ مع دلالة الصورة، وهذا شكل من أشكال اعتماد المفارقة في بنية العناوين، والموجهة أساساً إلى المشاهدة قبل القراءة، وفي الآن نفسه فهي تجسد للقارئ الدلالة الشعرية تجسيداً بصرياً من خلال الصورة البصرية.

1 بشرى البستاني: قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص34.

ب- الصورة:

تشكل الصورة في النقد المعاصر خطاب مرئي غير قابل للتقطيع، إذ تُوظف بهدف تحريك الانفعالات لدى القارئ لمشاهدتها، ومن هذا الباب فالصورة علامة أيقونية تعادل الملفوظات في عملية التواصل لذا يعدها " كريستيان ماتز""christian metz" رسالة بصرية مثل الكلمات، وكل الأشياء الأخر ولا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى».[1]

إن تضافر الكلمة مع الصورة يعمل على توكيد الدلالة وتقوية المكتوب، وذلك أن اللغة البصرية لغة بالغة التركيب، وقد تم توظيفها في الثقافة البصرية التي صاحبت الخطابات المعاصرة، وذلك بغرض نقل الأفكار بطريقة محسوسة إلى عقل المتلقي (القارئ)، لأن الصورة – اللغة البصرية- تحكي الفكرة عن طريق الشكل والخط والظل والملامح والاتساق البصري، وعبر هذا التنوع تقدمها للتلقي القرائي، وهذا ما ينعكس على إثارة العقل وتحريكه نحو تسخير مهارته وقدرته لتحقيق الفهم والإدراك بصورة شاملة .

وانطلاقاً من هذه الرؤية النقدية فإن المبدع في هذا المجال غالباً ما يربط العناوين في مؤلفاته الشعرية والنثرية بالصورة – صورة المؤلف- أو اللوحة التشكيلية، وذلك على الغلاف الخارجي للكتاب (الغلاف الأمامي)، ومن أمثلة هذه التقنية الإخراجية للمؤلفات في مجال الإبداع الشعري المعاصر الأعمال الشعرية التي تم إصدارها من طرف دار العودة لمجموعة من الشعراء أمثال صلاح عبد الصبور، بدر شاكر السياب، خليل حاوي، سميح القاسم، وغيرهم، فهذه التقنية التي تضع صورة الشاعر على الغلاف الأمامي للديوان لا تساهم في أنتاج دلالة للمتن الشعري وذلك أن الصورة تعادل اسم المؤلف من حيث القيمة الدلالية، وبالتالي وجود أحدهما – الصورة أو الاسم- يغني عن الآخر ولا يمكنه إضافة دلالة ما، وهذا بخلاف اللوحة التشكيلية الموضوعة على صفحة الغلاف بألوان مختلفة (اللون الأحمر ككتابة البيانات، واللون الأبيض للسماء، بسحب بيضاء، والسلم الموضوع على يمين اللوحة تم تلوينه باللون الأزرق والأبيض توافقاً مع لون السماء) وعند مقاربة هذا الأنموذج المنجز

---

1 قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د ط)، 2005، ص 22.

وفق هذه التقنية للشاعر "علي عفيفي" من خلال ديوانه "الخنادق" [1]، حيث يتمكن المتلقي (القارئ) أن يربط بصرياً بين صورة اللوحة التشكيلية وعنوان الديوان، ليستنتج في الأخير دلالة السأم من هذا التخندق ورغبة الشاعر في الخروج إلى الفضاء الرحب عبر هذا السلم الذي يشق السّماء، وبالتالي فإن المتلقي (القارئ) سيجدُ المتن الشعري ملفوظات التخندق التي توازي الصورة المرسومة على الغلاف – اللوحة التشكيلية- مثل (خندق الأصدقاء، خندق الهجوم، خندق العلم ...الخ).

وعليه فإن صورة السأم من التخندق جسدت الصورة الشعرية للقارئ تجسيداً بصرياً.

ج – اللون:

يعدُ اللون علامة سميولوجية دالة، وذلك أنه يوظف كلغة في الإبداعات الفنية بشكل عام، وفي الإبداعات الشعرية والنثرية المعاصرة بوجه خاص، ومن هذا المنظور فاللون بكونه وظيفة تكنولوجية استطاع أن يعوض اللغة والكتابة في عملية التخاطب والتواصل، حيث ارتبط بنفسية المبدع أو المتلقي، كذلك بالوسط الاجتماعي وبيئة المبدع المحيطة به، لأن دلالات اللون« تساهم في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشرية».[2]

تترجم دلالة الألوان مقاصد النفس البشرية ، إذ يكاد اللون أن يحل محل لغة بفهمها العالم بأسره، لذا فاختيار الألوان يقتضيه الموقف الذي يحاول الإنسان من خلاله أن يعبر عن مشاعره وأفكاره تجاه العالم بخصوص قضية من القضايا ، فعند الخطر والحروب يكون اللون الأحمر وعند السلام يكون اللون الأبيض ، وعند الحزن يكون اللون الأسود وهكذا وبناءً على هذا الاعتبار يبقى اللون من المدركات البصرية التي تؤثر في عقل الإنسان كما أن الصورة اللون في لغة الشعر« تشكل جزء من قدرنا وتخبرنا عن حالات ذهنية هامة».[3]

---

1 عفيفي علي: الخنادق، الفرسان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994م، ص 120..

2 عبد الفتاح نافع: جماليات اللون في شعر ابن المعتز، مجلة التواصل، العدد الصادر في 04 جوان، 1999، ص 125.

3 محمد بن أيوب: آلية قراءة الصورة البصرية، الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن، وزارة الثقافة ، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006، ص 87.

يتضح من هذا أن لغة الألوان تعبر عن أفكار الإنسان وميولاته التي صقلتها تجارب الحياة، وهي تختلف من فرد إلى آخر حسب طبيعته النفسية، ودرجة انسجامه مع الألوان بما تمتاز به من دلالات مباشرة وإيحائية في الآن نفسه، وتوظيف اللون كظاهرة عرفته المؤلفات الإبداعية المعاصرة، حيث تلاقحت لغة اللون مع لغة الشعر من خلال التواصل الفني والجمالي بين الصورة الذات الشاعرة، التي تفرز آهاتها على غلافات صفحات الدواوين الشعرية وغيرها، وذلك كمفتاح للمرور إلى عناوين قصائد الديوان، وعلى إثر تحقيق هذا النوع من التواصل "اللون الشعري" يكتسب العمل الإبداعي رواجاً على ساحة النقد والإنتاج، وخير دليل على ذلك هو الشعر النسوي المعاصر الذي وظف الصورة واللون بشكل بارز على صفحات كل غلاف إبداعي كنوع من الإغراء المباشر للمتلقي (القارئ) من اجل الإقبال على العمل الشعري واقتنائه، كذلك محاولة الشعر النسوي تحقيق عملية التواصل بمختلف الآليات التي تبرز دوره على الساحة الأدبية التي كانت تعد نظم الشعر نزعة ذكورية، وعليه ظهر هذا التحدي لإثبات الذات وتقديم مختلف التقنيات الجمالية المرافقة لها عبر الوسائط الرمزية كالأيقونات والألوان ، وذلك حتى يتم تحقيق تجربة إبداعية نسائية تكرم من خلالها المرأة وتعطي لها حقها كأنثى شاعرة تستحق تقديراً إنسانيا واهتماماً نقدياً.

عتبة بيانات النشر:

أ – الإهداء:

تعكس عتبة الإهداء نوع العلاقة بين المهدي والمهدى إليه، وبناؤها يكون حسب خصوصية المرسل إليه وكما انها تعبر من هذه الناحية عن رؤية المرسل سواء أكان شاعراً أم ناثرا أم غير ذلك ، والإهداء بهذه الصفة يكون جزءا من المؤلف الذي يتصدره، ذلك أنه يعد واحداً من المداخل التي تؤدي إلى النّص– العتبة الثالثة– حيث يشير إلى مستوى وعي الفئة التي يستهدفها الكاتب من بين مجموع القراء، بحكم أن القارئ « يجد نفسه إزاء المنفود من الطرق المفضية إلى النص أو حزمة من المفاتيح التي تصلح كلها... وبفاعليه متفاوتة لفك مغاليقه..».[1]

1 علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دار الشرق، عمان، ط1997،1، ص 86.

يمثل الإهداء نافذة من نوافذة من نواقد النص، وبفضلها يكون القارئ فكرة عن طبيعة النّص المراد قراءته، بحكم أن هذه العتبة تكشف عن مدى التقدير والاحترام الذي يكنه الكاتب للآخرين، سواء أكانوا أشخاصاً أم مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا التقدير قد يرد في شكل مطبوع أو شكل مكتوب يوقعه صاحبه بخط يده في النسخة المهداة، وفي هذا الإطار نجد جيرار جينيت (G.Genette) يفرق بين اهدائين:

احدهما خاص: يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتصف بالواقعية والمادية، والآخر عام: يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات، والهيئات والمنظمات وغيرها.

وهكذا يبقي الإهداء العتبة الثالثة التي تصافح بصر المتلقي ، والذي عن طريقة يتمكن المؤلف، أو آليات بشكل عام تحقيق وظيفة دلالية لنصوصه، وذلك لما يحمل من معنى للمهدى إليه، وما سيترتب عن ذلك من توطيد العلاقة بينهما، كما انه بواسطته يحقق وظيفة تداولية تتجلى في نمو السلوك التواصلي بينه وبين جمهوره من القراء وذلك ما ينعكس بدوره في تفعيل القيم الاجتماعية، وتحصيل منافع براغماتية تترجمها علاقات التفاعل بين المهدي والمهدئ إليه.

ب- عتبة المقدمة:

تعد عتبة المقدمة نصا موازياً يشد انتباه القارئ، إذ يحاول الكاتب من خلالها تقديم عالمه النّصي بشيء من الإشارة والإثارة ، كما أنه يحدد من خلالها استراتيجيات تلقي نصوصه، وذلك بتوجيه القارئ إلى ما يجب فهمه، وبالتالي فهي« توفر للنص بعداً تداوليا، وتعمل على التأثير في القارئ مشكلة ما يمكن تسميته الميثاق التمهيدي».[1]

إن عتبة المقدمة من هذا المنظور مفتاح للقراءة ، وذلك بكونها مؤشراً لفهم السياق الذي يخرج فيه الكاتب، ولا يتأتى للقارئ فهمه بدونه حيث يضعه في حالة انتظار لأن الكتاب تتداخل فيه مجموعة من الكتب، ولهذا يجب أن تفهم في سياقها العام، وعليه فالكاتب يضع منبهات تحيل على ذلك السياق، خاصة إذ كانت الكتب من الحجم الكبير ذات أجزاء أو مجموعات- وهذا ما يسمى

1 بن ياسر عبد الواحد: الخطاب المقدماتي – مجلة علامات، ج47، م12، جدة، مارس، 2003م، ص 630.

في هذا المجل "التصريح بالقصد"(déclaration d'intention) ، أي أن الكاتب من وراء هذه القصيدة المصرح بها في الاستهلال، يريد أن يأخذ بيد المتلقي ليرتقى به إلى عالمه النّصي حيث يعمل على إرشاده وتوجيهه إلى المؤشرات الدلالية التي تقربه من استيعاب النصوص.

وعليه فهناك نوعان من كُتّاب المقدمات: مقدمة بقلم المؤلف نفسه، ومقدمة بقلم شخصية أخرى، إذ غالباً ما يمنح الكتاب من أجل وضع مقدمة له إلى شخصية ذات قدر أدبي متميز في النقد أو رائد في الشعر.

إلى جانب هذا هناك عتاب أخرى تساهم في تقديم المؤلَّفات والتشهير بها، من ذلك مثلا: اسم دار النشر، رقم وتاريخ الطبعة، رقم الإيداع في المكتبات الوطنية، وكلّها تدخل في خدمة الدلالة الكلية لنصوص الكتاب، حيث تتوقف عندما..... المتلقي حتى يأخذ فكرة أولية عن المؤلَّف، وذلك بالنظر في مدى انسجامه مع التوجه العام لسلطة الوطن، وحركية معطيات العصر الفكرية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية وما إلى ذلك.

هذه العتبات النصية التي تعرضنا لبعضها بالشرح، وأشرنا إلى بعضها الآخر إجمالا وضعت استهدافاً للقارئ كمحطات بصرية ، وكوثائق إيضاحية، وهي تنم عن وعي المبدع بتطور ثقافة التواصل، التي أتاحها التطور العلمي والتكنولوجي، حيث تعززت العلامات اللغوية بالعلامات غير اللغوية ، وهذا ما عمل على تجسيده في فضاء الكتابة ، وتقنية الإخراج أدباء معاصرون في عملية الإبداع الشعري والنثري على حدّ سواء.

خاتمــة

خاتمة :

وفي ختام هذا البحث يمكن الإشارة إلى جملة من النتائج وهي كالآتي :

- الثقافة الشفهية أنتجت شعرا يكرس بلاغة الصوت.
- الخطاب الشعري العربي القديم (الجاهلي)، يقوم على ذاكرة اجتراريه تمارس فعل التكرار لما هو معلوم.
- الشاعر الشفوي ينتج أشعاره وفق القوالب الصياغية.
- الخطاب الشفوي يستدعي حاسة الأذن وثقافة الاستماع (يمثل قصيدة الباث).
- الخطاب الشفوي وليد العفوية والارتجال، لا يمكن مراجعته وهو عرضة للتلاشي.
- الخطاب الشفوي يرتبط بسياق الأداء والتلقي السماعي، ولا يتجاوز صاحبه (السامع)، وانتشاره يكون عبر الرواية التي تتصرف فيه.
- الخطاب الشفوي مرتبط بالفضاء الزماني.
- الخطاب الشفوي مرتبط بالوعي الكتابي قوّة لا فعلا.
- الخطاب الشفوي نص يمتاز بالتعبيرية (يوظف العلامات اللسانية والحركات الجسدية في التأثير على المتلقي).
- القرآن الكريم نقل الشعر من ثقافة الارتجال إلى ثقافة التأمل.
- الثقافة الكتابية امتداد للثقافة الشفهية وتشويه لها في الآن نفسه.
- الثقافة الكتابية ترتبط بالمجال البصري وبالفعل الحضاري.
- الثقافة الكتابية ترتبط ببلاغة المكان وفعل القراءة.
- الخطاب الشعري العربي المعاصر تأسس على التجربة بوصفها مغامرة.
- الخطاب الشعري العربي المعاصر يشتغل على المكان النصي الذي يساهم في بناء القصيدة بعيدا عن العروض وتأثيرات الذاكرة.
- الخطاب الشعري العربي المعاصر ممارسة نصيّة وحدث مدهش في الكلام.
- التشكيل البصري مظهر حداثي للشعر المكرس للنص الكتابي.

- عمل التشكيل البصري على تحويل الإيقاع السماعي إلى إيقاع بصري يتحقق في هندسة المكان.

التشكيل البصري يعمل على تحقيق أهداف منها :

* تسجيل علامات الأداء الشفوي تسجيلا بصريا.

* تجسيد دلالة فعل ما تجسيدا بصريا.

- التشكيل البصري خطاب للعين وليس للأذن.

- التشكيل البصري أضاف بعدا بصريا للنص الشعري بعد البعد السمعي.

- التشكيل البصري جاء لترميم العلاقة بين الشاعر والمتلقي، بعد غياب الوظيفة الإلقائية.

- التشكيل البصري يعمل على تعزيز الكلمة بالشكل الدال.

- الكتابة الرؤيا، هي التمرد على أشكال سابقة والدخول في أشكال جديدة غير متناهية.

- علامات الترقيم في التشكيل البصري يمكنها تعويض النبرات الصوتية والحركات والإيماءات في الشعر الشفهي، ولكن بفعالية أقل.

- تراجع الخطاب الشفوي لصالح الخطاب الكتابي (البصري) راجع لطغيان ثقافة الصورة والكتابة.

وعليه يبقى التساؤل مطروحا بخصوص ظاهرة التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة متمحورا في الإشكال الآتي :

- هل تقنية التشكيل البصري ساهمت في تطوير القصيدة العربية، أم عملت على تأخيرها ؟.

مكتبة البحث

– **القرآن الكريم (برواية ورش).**

– **الكتاب المقدس : دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط.**

المصادر والمراجع :

أ– المصادر :

1. الأصفهاني: الأغاني، المجلد 13 القسم الرابع 360 ، دار مكتبة الحياة ، دار الفكر، الشماخ، دط، تح، صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، 1968م.
2. الآمدي : الموازنة بين الطائيين ج1، تح: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، دت.
3. امرؤ القيس: الديوان، تح: أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط3، 1969م.
4. الأعشى: الديوان، د.محمد حسين مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، دط ، د ت.
5. ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م.
6. تأبط شرا: ديوانه، دراسة وتحقيق، داود الفراء، غولي جيار شعبان جاسم، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، ط1، 1973م.
7. الجاحظ : البيان والتبيين، تح وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، 1968م.
8. ــــــ: الحيوان، ترجمة، عبد السلام هارون، مكتبة الحلب، القاهرة، ج3، ط3، 1948م.
9. ــــــ: الحيوان، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط1، 1938م.
10. ــــــ،البيان والتبيين، ج3،تح، عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي، القاهرة،دط، 1962م.
11. الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، تح: ريتر ، دار المسرة، ط3، بيروت، 1983م.
12. ابن خلدون: المقدمة، دار العلم، بيروت، ط5، 1885م.
13. ــــــــ، المقدمة، المطبعة الأزهرية، القاهرة، 1930م.
14. دنقل أمل: الاعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1985م.
15. ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، د ط ، 1956م.
16. ــــــ: فن الشعر: ضمن كتاب الشفاء، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1953م.

17. صلاح عبد الصبور، ديوانه، دار العودة، بيروت، ط2، 1977م.
18. العسكري أبوهلال: كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي وشركاه، د ط، 1971م.
19. ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1979م.
20. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، ج1، ط2.
21. القزويني جودت: المجموعة الشعرية الأولى، دار الهلال، بيروت، 1998م.

ب- المراجع باللغة العربية :

22. ابراهيم زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ط1، (د ت).
23. إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1980م.
24. أحمد أمين، حياتي، مكتبة النهضة العربية، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ط5، 1966.
25. أحمد باشا زكي : الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مكتبة التوعية الإسلامية، مصر، ط2، 1988م.
26. أدونيس: الأعمال الكاملة، ج2، دار العودة، بيروت، ط4ن 1985م
27. ـــــ: الثابت والمتحول تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ج2، ط1، 1977م.
28. ـــــ: الثابت والمتحول، 3- صدمة الحداثة، دار العودة ، بيروت، لبنان، ط4، 1983م.
29. ـــــ: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م.
30. ـــــ: سياسة الشعر، دار الآداب، ط2، 1996م.
31. ـــــ: مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، (د ط)، 1988م.
32. الأسد ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، ط3، 1966.
33. الأسدي عمرو بن شأس: ديوانه ، تح : يحي الجبوري، مطبعة النجف الأشرف، 1976م.
34. اسكندر فايز ، النقد النفسي عند ريتشالدز، مكتبة الانجلو المعربة، القاهرة، ط، د.ت.
35. أنيس إبراهيم : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1972م.
36. ــــــــ: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1985م.
37. أوكان عمر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002م.

38. باروت محمد جمال : الشعر يكتب اسمه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1981م.

39. بدر شاكر السياب: ديوانه: دار العودة، بيروت، (د ط)، 1971م.

40. بدوي عبد الرحمن: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، 1979م.

41. بركة بسام: علم الأصوات العام، مركز الإنماء القومي، لبنان، دط، دت.

42. البريسم قاسم : منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، ط1، 2000م.

43. البستاني بشرى: قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

44. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي – أصول وتطبيقات – المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001م.

45. البطل علي: الصورة في الشعر العربي – في أواخر القرن الثاني للهجرة – دار الأندلس، لبنان، ط2، 1981م.

46. بكار حسين يوسف : بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1983م.

47. بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000م.

48. بلبداوي أحمد : حاشية على بيان الكتابة، المحرر الثقافي، 19 أفريل 1981م.

49. بن عبد العالي عبد السلام: ثقافة العين وثقافة الأذن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008م.

50. بنيس محمد : الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاتها (الشعر المعاصر)، ج3، دار توبقال، المغرب، ط1، 1999م.

51. ـــــــ: الشعر العربي الحديث، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

52. ـــــــ: الشعر العربي الحديث (بِنْياته وإبدالاتها)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001م.

53. ـــــــ: الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996م.

54. ـــــــ: الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001م.
55. ـــــــ: الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.
56. ـــــــ: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1988م.
57. بوزفور أحمد : تأبط شرا، نشر الفنك، المغرب، د ط، 1990.
58. تامر فاضل: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1994م.
59. التلاوي محمد نجيب: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي،الهيئة المصرية العامة، دط، 1998.
60. الجمحي محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية،يروت، دط، دت.
61. الجندي علي: الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، مصر، القاهرة، د ط، د ت.
62. جودات محمد: في العروض والشكل البصري قراءة تناصية في الحداثة الشعرية العربية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011م.
63. الحامدي: مختارات من شعر أبي تمام، المكتبة الحسينية، البصرة، (العراق)، د ط، 1965م.
64. حجازي محمد مفتاح: التشابه والاختلاف – نحو منهجية شمولية – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.
65. حدّاد قاسم: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، بيروت، ط1، ج1، 2000م.
66. ـــــــ: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ج1، ط1، 2000م.
67. ـــــــ: ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، دار قرطاس للنشر، الكويت، د ط، 1997م.
68. حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة(مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.
69. حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة) دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998م.
70. حسين عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998م.

71. حمود محمد العبد : الحداثة في الشعر العربي المعاصر (بيانها ومظاهرها)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1966م.
72. الحميدين سعد : الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، ط1، 2003.
73. الحيدري بلند : ديوان بلند الحيدري، دار العودة، بيروت، ط2، 1980م.
74. الخبو محمد: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1995م.
75. الخطيب أحمد مبارك: الإنشاد والغناء في الشعر الجاهلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م.
76. أبوديب كمال: جماليات التجاوز أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1977م.
77. دحبور أحمد: ديوان أحمد دحبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1983م.
78. الذبياني النابغة : الديوان، تح: الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، مطابع الشركة التونسية، ط2، 1986م.
79. رماني إبراهيم : الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، ط3، 2007م.
80. الرواشدة سامح : تقنيات التشكيل البصري في الشعر المعاصر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد 12، ع2، 01 جوان 1997.
81. الزهراني معجب : تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة، الحرين الثقافية، ع16، أفريل، 1988م.
82. ـــــــ: لعبة المحور التشكيل في أخبار مجنون ليلى، ج16، ع1، صيف 1997م.
83. زهير بن أبي سلمى: الديوان، تح: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980م.
84. السعدني مصطفى: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت.
85. سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ج1، دار المدى، دمشق، (د ط)، 2003م.
86. ـــــــ: ديوان سعدي يوسف، دار العودة، بيروت، مج2، ط1، 1988م.
87. شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة – تحيل نصي – دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

88. شرفي عبد الكريم : من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007م.

89. شمس الدين محمد علي : الشوكة البنفسجية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1981م.

90. الصائغ عبد الإله : الصورة الفنية معيارا نقديا، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007م.

91. ـــــــ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م.

92. الصباح سعاد: في البدء كانت الأنثى، دار صادر، بيروت، (د ط)، 1994م.

93. الصفراني محمد : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، بيروت، ط**1**، 2008م.

94. صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2012م.

95. صلاح عبد الصبور:ديوان صلاح عبد الصبور، ج1، دار العودة، بيروت، (د ط)، 1988م.

96. صلاح فضل : علم الأسلوب، دار الشروق، مصر، ط1، 1998م.

97. ـــــــ: أشكال التخيل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمات، القاهرة، ط1، 1996م.

98. طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت.

99. أبو الطيب بن شريف الرندي، الوافي في نظم القوافي، تح وتقديم: محمد الخمار الكنوني، خزانة كلية الآداب، الرباط، دط، دت.

100. طوقان فدوى: ديوان فدوى طوقان، دار العودة، بيروت، (د ط)، 1988م.

101. عاطف أحمد الدرابسة: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عالم الكتب الحديث، إربد . الأردن، دط، 2006م.

102. عباس إحسان : فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط1، 1996م.

103. عبد الجليل مرتاض: اللغة والتواصل (اقترابات لسانية للتواصلين للشفهي والكتابي)، دار هومة، الجزائر، د ط 2000.

104. عبد الرؤوف محمد عوني : القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، د ط، 1977م.

105. عبد الله إبراهيم : التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط2، 2000.

106. العبد محمد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988م.

107. العبسي عنترة : الديوان، تح ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، ط2، دمشق، 1983م.

108. عبيد محمد صابر: إشكالية التعبير الشعري وكفاءة التأويل – تجربة في القراءة الجمالية – دراسة– وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، دمشق، 2007م.

109. ـــــــ: مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن، ط1، 2006م.

110. عز الدين (حسن البنا)، الكلمات والأشياء، دار المناهل، بيروت، ط1، 1989م.

111. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط2، 1994م.

112. عزام محمد : شعرية الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ، 2005م.

113. عصفور جابر:الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي،دار الثقافة، بيروت، ط 1، 1979م.

114. عفيفي علي: الخنادق، الفرسان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994م.

115. عفيفي فوزي سالم: فنية الزخرفة الهندسية، دار الكتاب العربي، ط1، د ت.

116. علاء الهادي، سير الماء، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 1998م.

117. العلاق علي جعفر: الشعر والتلقي، دار الشرق، عمان، ط.1997م.

118. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م.

119. الغذامي عبد الله : الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، الرياض، ط2، 1985 .

120. ـــــــ: الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993م.

121. ـــــــ: تشريح النص، دار الطليعة ، بيروت، ط1، 1987م.

122. الغنوي طفيل : الديوان، تح: محمد عبد القادر أحمد، طبعة معتوق إخوان، بيروت، 1968م.

123. قدامة أبو الفرج: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993م.

124. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تتح، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1973.

125. قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د ط)، 2005م.

126. القرطاجني حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد بن الحبيب الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، دط، 1966م.

127. ـــــــ: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد بن الحبيب الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د ط، 1966م.

128. القصيبي غازي: قراءة في وجه لندن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م.

129. قطوس بسام : سيمياء العنوان، وزارة الثقافة ، عمان، الأردن، ط1، 2001م.

130. كلود عبيد: جمالية الصورة "في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر"، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011م.

131. كورك جاكوب: اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب)تر: ليون يوسف بوعزيز، عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1989م.

132. الكومي محمد شبل: دراسات ومقالات في النقد القديم: د. محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2008م.

133. لحميداني حميد : القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003م.

134. ـــــــ: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م.

135. الماكري محمد: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م.

136. مبارك حنون، في الصواتة البصرية من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2013.

137. المبارك محمد: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999م.

138. محمد عبد القادر أحمد: دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1973م.

139. محمد فهمي: اللغة العربية عبر القرون، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د ط 1968م.

140. محمود درويش : ديوان محمود درويش، ج1، دار العودة، بيروت، ط10، 1983م.
141. المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الأدباء، تح: علي محمد البجاوي، القاهرة، د ط، 1965م.
142. مفتاح محمد : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز لثقافي العربي، المغرب ط4 ، 2005م.
143. ـــــ: دينامية النص، المركز الثقافي الرغبي، بيروت، الدار البيضاء، (د ط)، 1987م.
144. المسدي عبد السلام: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 1994م.
145. المقالح عبد العزيز ، ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط3، 1983م.
146. المقري التلمساني أحمد محمد: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد السابع، د ط، دت.
147. الملائكة نازك : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983م.
148. ـ مبروك مراد عبد الرحمن: جيويوتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط6، 2002م.
149. مونسي حبيب: القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة والتأويل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
150. هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي (دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي) دار الهدى دمشق دط .2001.
151. هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، د ط، 1973م.
152. الواد حسين: في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراش للنشر، تونس، د ط، 1985م.
153. الورقي السعيد: لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، دار النهضة العربية، لبنان، ط3، 1984م.
154. وغليسي يوسف: اوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات إبداع، ط1، 1995م.
155. ياسين أحمد جار الله: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث بكلية التربية الأساسية، مج2، ع4، 2005م.
156. يحياوي رشيد : الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، بيروت، لبنان، إفريقيا الشرق، د ط، 1998م.

157. ـــــــ، الشعرية النوع الأدبي (في قراءة النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.

158. يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.

159. ـــــــ: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985م.

ج- مراجع مترجمة إلى اللغة العربية :

160. أركون محمد: القرآن من التفسير الموروث إلى تحليل الخطاب الديني، تر، هاشم صالح، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2001م.

161. بلاشير رجيس ، تاريخ الأدب العربي، ج1 تر، إبراهيم الكيلاني، تونس، الجزائر، دط، 1986، ج1.

162. تزفيتات تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار أبويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د ط1، 1987م.

163. جويتو جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: ساهي الدروبي، دمشق، د ط ، 1965م.

164. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي تر: مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، د ط، 1963م.

165. ـــــــ: مبادئ النقد الأدبي، تر: الدكتور مصطفى بدوي، مراجعة، د. لويس عوض، المؤسسة العصرية العامة للتأليف ، د ط، 1961م.

166. ريكور بول: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط، 2006م.

167. كودويل كريستوف: الوهم والواقع (دراسة منابع الشعر)، تر: توفيق الأسدي، دار الفارابي، د ط، 1979م.

168. كوهين جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوافي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب

169. مكليش أرشيبالد: الشعر والتجربة: تر: سلمى الخضراء لجيوسي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة، بيروت، دط، 1963م.

170. مونرو جيمس: النظم الشفوي في العصر الجاهلي، تر: فضل بن عمار العماري، دار الأصالة للثقافة والنشر، الرياض، ط1، 1987م.

171. وارين رينيه: نظرية الأدب: دار المريخ الرياض، تر: عادل سلامة، د ط، 1992م.

172. وارين أوستن: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972م.

173. جينيت جيرار: حالة مزدوجة للكلمات، تر: مالك سليمان، مجلة الكتابات المعاصرة، مج5، ع18، 1997م.

د- دوريات ومجلات :

174. بركس غازي: القديم والجديد في الشعر العربي، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س2، ع12، 1959م.

175. البهنسي عفيف: جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي، (الحياة التشكيلية)، ع 60.59، 01 سبتمبر، سوريا، 1995م.

176. التجديتي نزار: دراسات سنيمائية أدبية لسانية، العدد7، السنة1992م.

177. جميل سعيد: الشعر والإنشاد، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد 14، 1967م.

178. ابن حميد رضا: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، العدد2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م.

179. حليفي شعيب : النص الموازي و استراتيجية العنوان الكرمل، عدد 16، مصر ، 1992م.

180. حمداوي جميل: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثاني، العدد الثالث، الكويت.

181. زمتور بول: مدخل إلى الشفوية الشعرية ، تر: حميد بوحبيب، مجلة معالم، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، العدد الأول، 2009م.

182. علوي الهاشمي: تشكيل فضاء النَّص الشّعري بصرياً، مجلة الوحدة، مجلد الخامس، ع 82-83، الرباط، 1991م.

183. العمري محمد: بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث، مجلة علامات، ج 53 ، م 14، النادي الأدبي الثقافي بوجدة – المغرب – 2004م.

184. العوفي عبد الستار: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مج2، ع2، الكويت، 1997م.

185. كالر جوناثان: التفكيك، تر: حسام نايل، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 66 / 2005م.

186. المسدي عبد السلام: النقد الأدبي وانتماء النص – مجلة علامات، ج5، م : 2 سبتمبر 1992 المملكة العربية السعودية.

187. مسهولي عبد العزيز: قصيدة النثر والشعريات اللاعمودية، مجلة تافكوت، العدد 1، السنة 1996م، ألمانيا.

188. مكاوي عبد الغفار: قصيدة وصورة – الشعر والتصوير عبر العصور – سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 119، نوفمبر، 1987م.

189. ــــــ: قصيدة وصورة، عالم المعرفة، عدد (119)، 1987م.

190. نافع عبد الفتاح: جماليات اللون في شعر ابن المعتز، مجلة التواصل، العدد الصادر في 04 جوان، 1999م.

191. والتر أونج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، رقم (1829) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1994م.

192. بن ياسر عبد الواحد: الخطاب المقدماتي – مجلة علامات، ج47، م12، جدة، مارس، 2003م.

هـ– الرسائل والأطروحات الجامعية :

193. صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام – دراسة – منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000م.

194. مشري بن خليفة: الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية – دراسة – وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007م.

و– قصائد منشورة في مجلات ودوريات :

195. بركة لخضر: عاشق السيدة، مجلة القصيدة، منشورات التبيين/ الجاحظية، الجزائر، ع4، 1995م.

196. كمال أبو ديب: الأضداد، مجلة مواقف، ع24، 25، 1972م.

ز – المعاجم والقواميس :

197. إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط، ج**1**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط، عبد السلام هارون، (د ط)، (د ت)، 493.

198. ابن منظور لسان العرب، ج3، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت).

ح – منتديات وملتقيات :

199. بودربالة الطيب: قراءة في كتاب سيمياء العنوان لسام قطوس، محاضرات الملتقي الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، 15، 16، أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، شركة دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.

200. محمد بن أيوب: آلية قراءة الصورة البصرية، الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن، وزارة الثقافة ، ولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006م.

ط – المراجع باللغة الفرنسية :

1. J.F.Lyotard discours figures.ed Klinck seik, Paris, 1979.
2. JackGoody: La raison graphique la domestication de la pensée,sauvage.Tra.et pres, par Jean Basinet Alban Benza. ED. Minuit, Paris. 1997.
3. Josian Boutet . Le langageet la société ED seuil. Paris . 1997 . .
4. Louis Goudart, le pouvoir de l'écrit au pays des premières écritures ED Armand Colin, Paris , 1990 .
5. R.Jackobson: Essai de linguistique génerale. Tome 2 édtions de la Minuit, Paris, 1973.
6. Youssef Nacib, Elements sur la traduction orale, Ed Sned. Alger 1981.

الفهرس

الفهرس

